arta

ANUL XXIX • NR. 4/1982

arta

ANUL XXIX NR. 4/1982

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drișcu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Decebal Scriba, Karoly Elekes, Atanase Cartojan, Octavian Stăcescu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Ana Golici, Aurelian Trișcu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la administrația revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

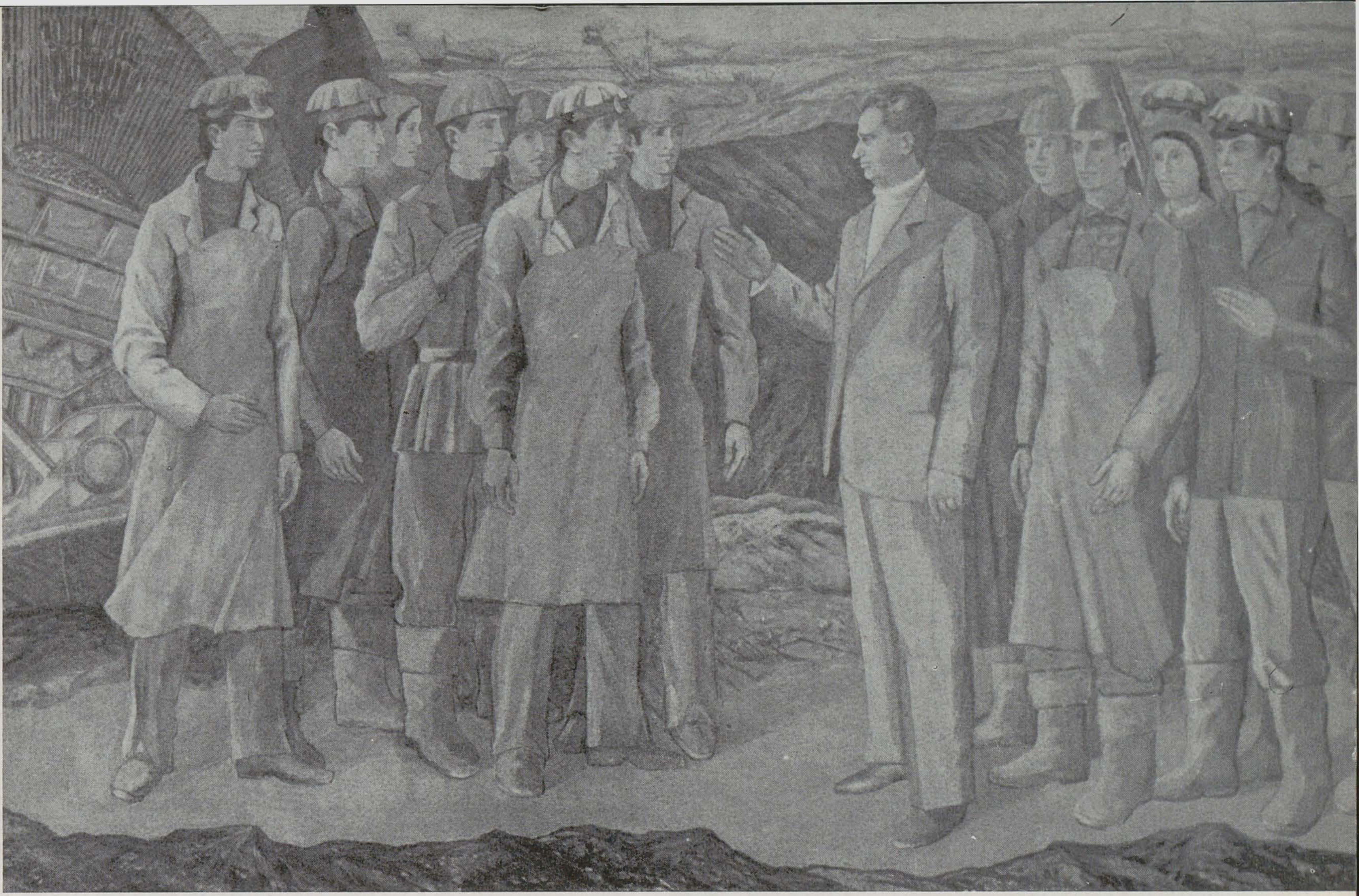
TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România.

	1	Artiștii plastici și pacea	Simona Vărzaru
CRONICA	4	Paul Erdös	Vasile Drăguț
	6	Constantin Găvenea	Adrian Guță
	7	Designul în Marea Britanie	Paul Bortnovschi, Decebal Scriba
	9	Patru dialoguri despre desen cu: Horia Bernea, Marin Gherasim, Alexandru Chira, Ion Bitzan	Theodor Redlow
	18	Note pentru o definiție a desenului	Radu Procopovici
	19	Arena	Andrei Roman
	20	Alexandrina Gheție	Horia Horșia
	22	Sorin Ilfoveanu	
	24	Mihai Stănescu	Mihai Drișcu
	25	Desen (pagini de jurnal)	Geta Brătescu
	26	Despre desen sau recursul la metodă	Wanda Mihuleac
	28	Arhitectura — factor de coeziune între om și natură	Aurelian Trișcu
CRONICA	30	Medium '81	Mihai Drișcu
ANTOLOGIE	33	Intermedia: René Berger, Gillo Dorfles, Jorge Glusberg, Abraham Moles, Udo Kultermann	
CĂRȚI/IDEI	35	Lirismul și modernitatea arhitecturii vernaculare	Ion Peleanu
	37	Jurnalul galeriilor	Radu Procopovici
MERIDIANE	39	Somville — un caz al « noului realism » belgian	Olga Bușneag
COPERTA	I	Solia păcii	Mihai Rusu
	IV	Construcție lirică	Grupul « Atelier » Tg. Mureș 1981

	1	Les plasticiens et la paix	Simona Vărzaru
CHRONIQUE	4	Paul Erdös	Vasile Drăguț
	6	Constantin Găvenea	Adrian Guță
	7	Le design en Grande Bretagne	Paul Bortnovschi, Decebal Scriba
	9	Quatre dialogues sur le dessin: Horia Bernea, Marin Gherasim, Alexandru Chira, Ion Bitzan	Theodor Redlow
	18	Notes pour une définition du dessin	Radu Procopovici
	19	Arène	Andrei Roman
CHRONIQUE	20	Alexandrina Gheție	Horia Horșia
	22	Sorin Ilfoveanu	
	24	Mihai Stănescu	Mihai Drișcu
	25	Le dessin (pages de journal)	Geta Brătescu
	26	Le dessin ou le recours à la méthode	Wanda Mihuleac
	28	L'architecture — facteur de cohésion entre l'homme et la nature	Aurelian Trișcu
CHRONIQUE	30	Medium '81	Mihai Drișcu
ANTHOLOGIE	33	Intermedia: René Berger, Gillo Dorfles, Jorge Glusberg, Abraham Moles, Udo Kultermann	
LIVRES/IDÉES	35	Le lyrisme et la modernité de l'architecture vernaculaire	Ion Peleanu
	37	Journal des galéries	Radu Procopovici
MÉRIDIENS	39	Somville — un cas du « nouveau réalisme » belge	Olga Bușneag
COUVERTURE	I	La messagère de la paix	Mihai Rusu
	IV	Construction lyrique	Le groupe « Atelier » Tg. Mureș 1981

	1	Художники и мир	Симона Вэрзару
ХРОНИКА	4	Пауль Эрдеш	Василе Дрэгуц
	6	Константин Гэвеня	Адриан Гуцэ
	7	Дизайн в Великобритании	Пауль Бортновски, Дечебал Скриба
	9	Цетыре диалога о рисунке с Хорией Берня, Марином Герасим, Александром Кира, Ионом Битцан	Теодор Редлов
	18	Заметки для определения рисунка	Раду Прокопович
	19	Арена	Андрей Роман
	20	Александрина Геције	Хория Хоршия
	22	Сорин Илфовяну	
	24	Михай Стэнеску	Михай Дришку
	25	Рисунок (страницы дневника)	Джета Брэтеску
	27	О рисунке или обращение к методу	Ванда Михуляк
	29	Архитектура — фактор сплочения между человеком и природой	Аурельян Тришку
ХРОНИКА	30	Медьум '81	Михай Дришку
АНТОЛОГИЯ	33	Интермедия: Рэне Бердже, Джилло Дорфлес, Еорге Глусберг, Абрахам Молес, Удо Кул терман	
КНИГИ/ИДЕИ	35	Лиризм и современность местной архитектуры	Ион Пеляну
ЖУРНАЛ ГАЛЕРЕЙ			Раду Прокопович
МЕРИДИАНЫ	38	Сомвиль — тип « нового » бельгийского реализма	Ольга Бушняг
ОБЛОЖКА	I	Послание мира	Михай Русу
	IV	Лирическая конструкция	Группа « Ательер » г. Тыргу Муреш 1981

https://biblioteca-digitala.ro



Tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în mijlocul minerilor din bazinul carbonifer Rovinari, pictură de Nicolae Groza

artiștii plastici și pacea

simona vărzaru

Sub semnul ideilor generoase de pace, progres, cultură și civilizație, dar și sub semnul unui dramatic și grav *încotro* și *cum*, expoziția de pictură, sculptură și grafică, deschisă în luna martie la sala Dalles, constituie un răspuns pe care îl dau artiștii plastici români problemelor actuale pe care le pune, astăzi, pacea, întregii omeniri. Pictura precumpănește calitativ (și cantitativ !) în această expoziție, ceea ce este un fapt îmbucurător. Antiretorismul la care recurg mulți artiști, din ce în ce mai des, dovedește că ei au deprins gestul firesc care explică, ține loc de simbol și convinge înzecit față de stilul « lozincilor pictate », practicat la noi cu ani în urmă și ale cărui ecouri mai răzbăteau ici-colo în cîte o lucrare pînă nu de curînd.

Aceasta se datorește, în primul rînd, conștiinței de sine a artiștilor care s-au regăsit în acest mare corp comun care este poporul făuritor de bunuri, de gînduri, față de care ei se alătură ca făuritori de valori spirituale și apărători ai păcii (Vladimir Șetran, Ion Bitzan, Virgil Almășanu, Viorel Mărginean, Traian Brădean, Ion Pacea, Vasile Celmare, Nicolae Groza, Petru Popovici, Florin Niculiu, Vasile Pop, Simona Vasiliu Chintilă, Eugen Popa, Gheorghe Șaru, Mihai Rusu ș.a.).

Corneliu Baba participă cu trei lucrări, dintre care tulburătoarea *Maternitate* este un posibil *manifest* pentru pace, dar nu pentru pacea văzută sărbătorește, cu flori și ghirlande și veselie, ci pacea înțeleasă ca liniște coborîtă la nivelul existenței celor mulți, în a cărei tihnă o femeie plămădește'ntr-însa viața viitoare, fără nimic spectaculos, dar gravă ca orice viață de om care trebuie apărată. Sculpturile lui Ion Jalea, Ion Irimescu, George Apostu, Ioana Kassargian, Horia Flămându, Boris Caragea, Kocsis Elöd au, fiecare în stilul său, de-acum bine fixat, vigoarea expresivă. Ele nu mai surprind ci ne dau o binefăcătoare liniște a valorilor care se adaugă, cu fiecare nouă lucrare, celor anterioare. O noutate aduc, în schimb, lucrările lui Constantin Popovici și Nicolae Kruch, care ating dramatismul sculpturii expresioniste antebelice.

Ca întotdeauna, grafica este limpede și plină de o acuratețe a execuției. Deși nu foarte numeroase — ceea ce e păcat — desenele din expoziție pun în fața conștiințelor spre meditație și readuc în atenția publicului realități și fapte care se cer amendate.

O serie de graficieni ca Natalia Matei Teodorescu, Paul Erdös, Ion Bitzan, Corina Beiu Angheluță, Constantin Nițescu sau mai tînărul Cristian Paraschiv se alătură grupului « de aur » al graficienilor militanți, angajați pe tărîmul luptei ideologice prin intermediul artei, așa cum au făcut în acest secol și înaintașii lor, un Luchian, Tonitza, Petrașcu, Șirato. Afișul cultivă un stil declarativ, imperativ chiar: el cheamă, unește, mobilizează conștiințele; *el ia atitudine — nu are opinii*. De altfel, o serie dintre lucrările expuse în sala Dalles au fost incluse în expoziția de afiș *Pentru o lume fără arme*, aflată la a doua ediție, în decembrie 1981 (sala Eforie). Acum, ca și atunci, se poate observa că, începînd cu veteranii genului, mă gîndesc la Iosif Molnar și pînă la maeștrii consacrați printr-o activitate rodnică și îndelungată — Costa Constantin, Napoleon Zamfir, Mihai Mănescu, Constantin Pohrib ori pînă la valoroșii Dan Alexandru Ionescu, Nicolae Sîrbu, Valeriu Giodîc, toți sînt prezenți mereu în actualitate ca niște reporteri. Ei se ridică împotriva înarmării, stocării de armament nuclear, militînd pentru înțelegerea între popoare, pentru pace. Ei atrag atenția asupra faptului că, printr-un singur gest iresponsabil, pămîntul poate deveni leagăn pentru moarte în orice moment și că, aceeași energie atomică care poate distruge pămîntul de 62.000 de ori, întrebuințată în folosul omului, poate transforma planeta albastră în cuib pentru viață, în grînar nesfîrșit, roditor, dătător de pîine.

Gestul acestor artiști — fie ei pictori, sculptori, graficieni — este, firește, demascator. Operele lor se constituie, de multe ori, ca niște radiografii ale unor crunte realități sociale și politice cu care se confruntă unele popoare ale lumii. Lor artiștii noștri le opun soluții și modele de luptă prin intermediul artei în compoziții limpezi, elocvente sau dure, lapidare, bărbătești, în concordanță cu ideile exprimate.

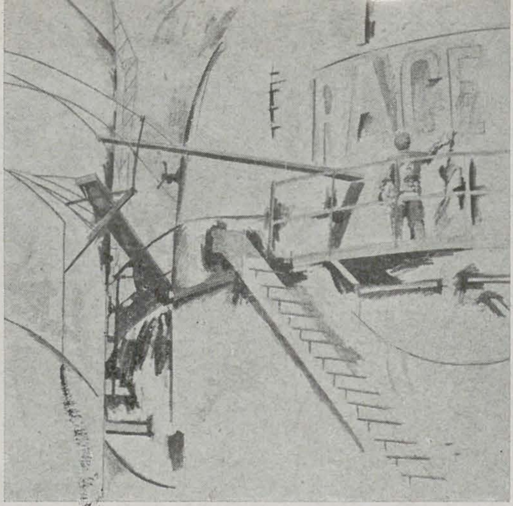
Interesant este de semnalat și faptul că lucrările din expoziție nu sînt create ad-hoc, produs al unui festivism ocazional, grandilocvent, ci ele sînt selecționate din creațiile ultimilor 2—3 ani de activitate a breslei plasticienilor, care au vibrat sincer, fără să fi fost « îndrumați » spre aceste probleme, pe care și le-au încorporat, neputînd să rămînă indiferenți, să se izoleze, cufundîndu-se în clocotul lor. Iată dovada clară a umanismului real, profund, de substanță și nu declarativ al artei românești contemporane, întemeiat pe o morală în care valoarea fundamentală și « măsura tuturor lucrurilor » este omul.

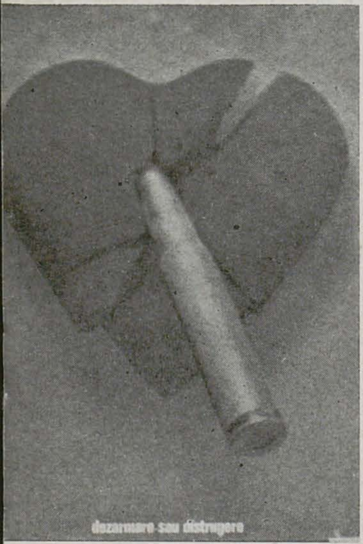
---

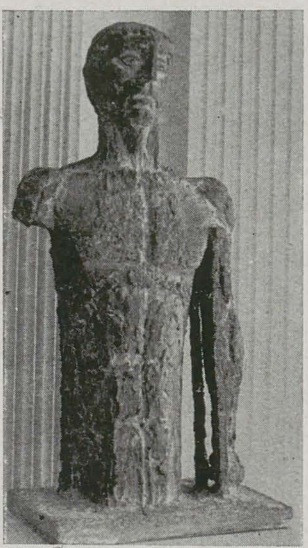
p. 2

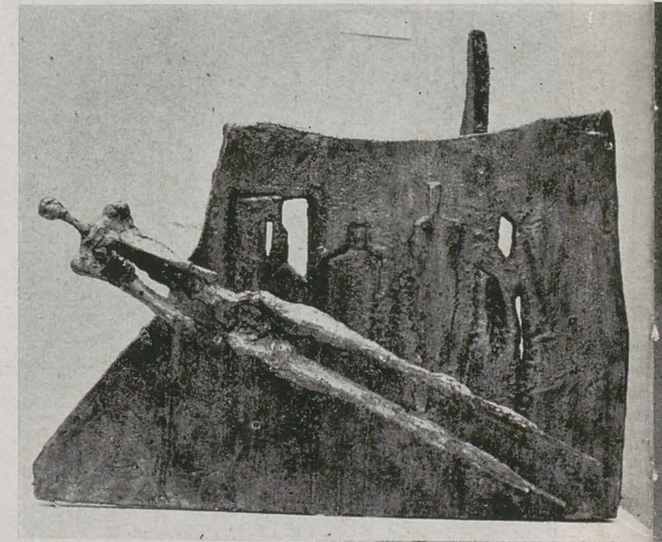
1. *BORIS CARAGEA: Maternitate*
2. *ION BITZAN: Industrie și pace*
3. *CONSTANTIN NIȚESCU: Generație fericită*
4. *ALEXANDRU ANDREI: Afiș*
5. *CORNEL RICMAN: Afiș*
6. *CONSTANTIN POPOVICI: Imposibilitate posibilă*
7. *ISZAK MARTIN: Compoziție*
8. *CORNELIU BABA: Maternitate*
9. *NICOLAE CORNELIU: Afiș*
10. *TRAIAN BRĂDEAN: Oameni, nu vă pierdeți copilăria*
11. *NAPOLEON ZAMFIR: Afiș*
12. *VASILE POP: Omagiu*

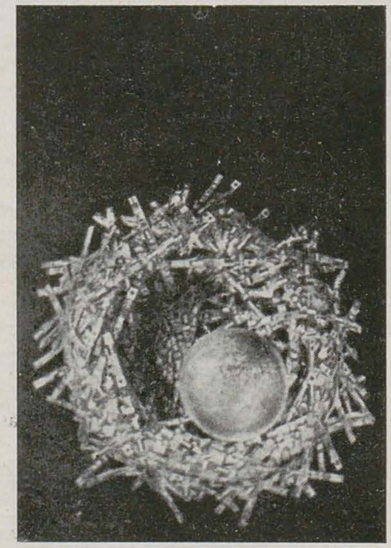
https://biblioteca-digitala.ro

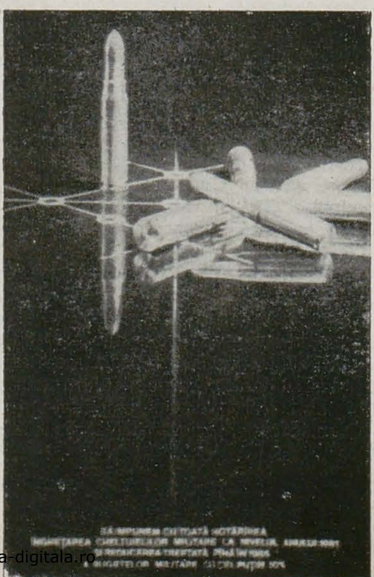




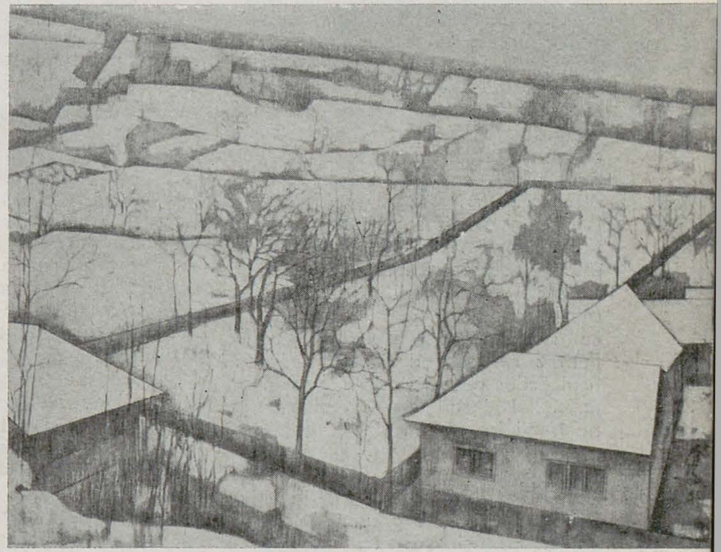








https://biblioteca-digitala.ro



1. FLORIN NICULIU: *Primăvara pămîntului*

2. IOANA KASSARGIAN: *Pacea*

3. VLADIMIR ŞETRAN: *Pacea de apărat*

4. CONSTANTIN COSTA: *Afiş*

5. SPIRU CHINTILĂ: *Constructori*

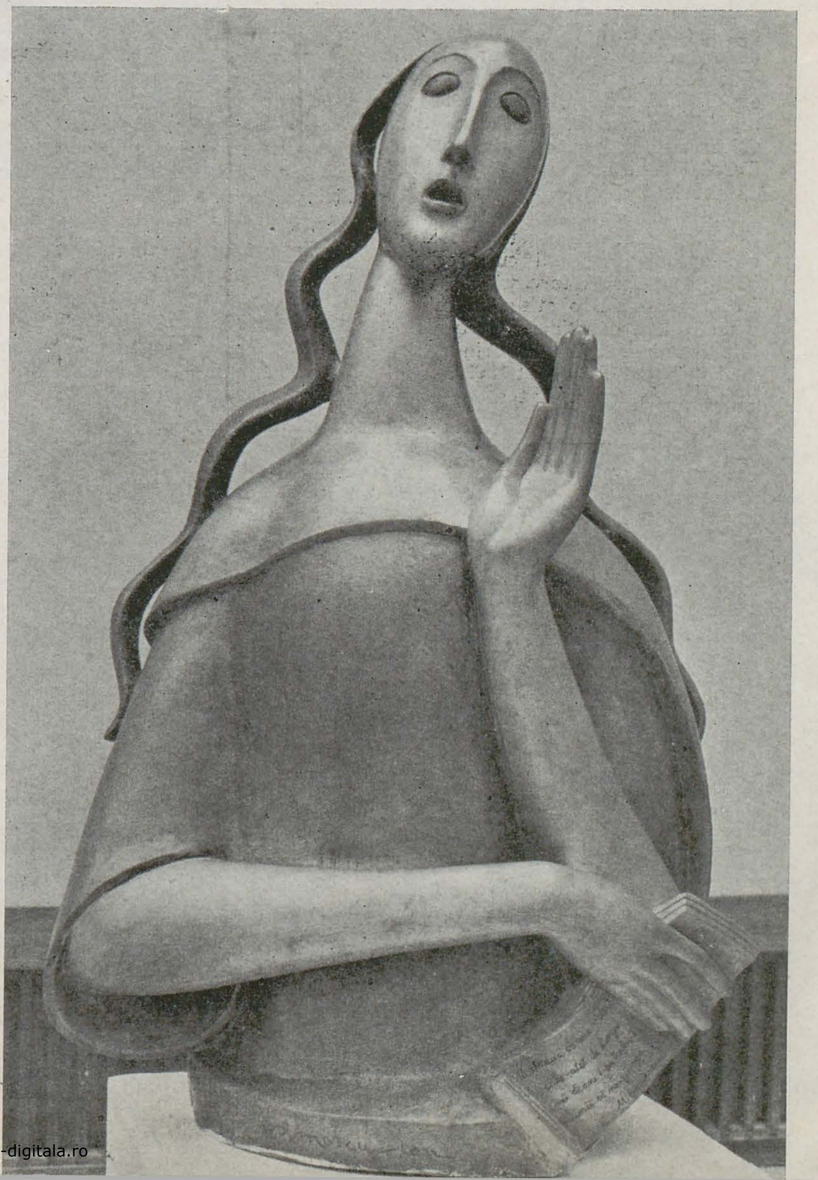
6. EMILIA NICULESCU: *Pace*

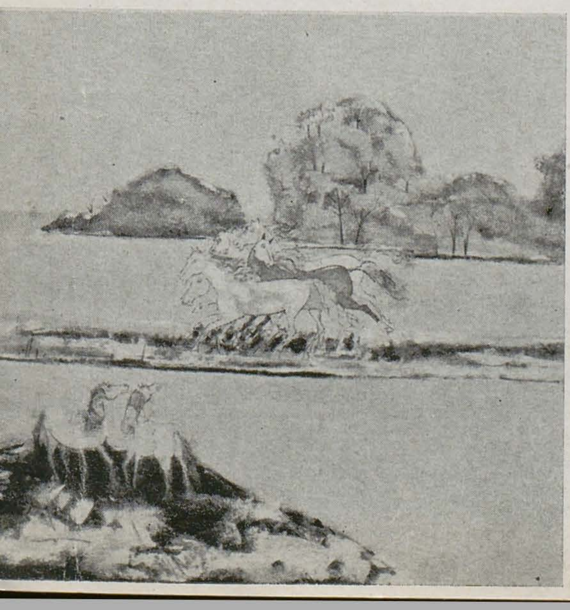
7. VIRGIL MANCAŞ: *Copilărie fericită*

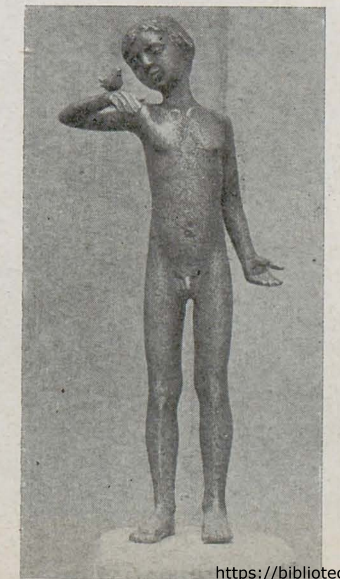
8. PETRU POPOVICI: *Odă Dobrogei*

9. FLAVIA CREANGĂ: *Compoziţie*

10. ION IRIMESCU: *La Steaua*







https://biblioteca-digitala.ro

paul erdös

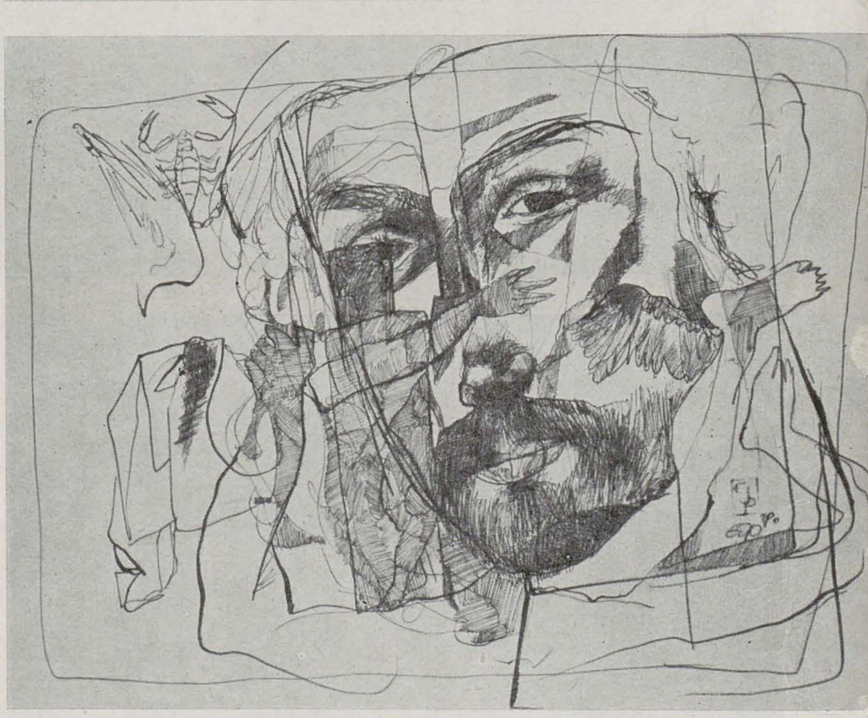
vasile drăguț

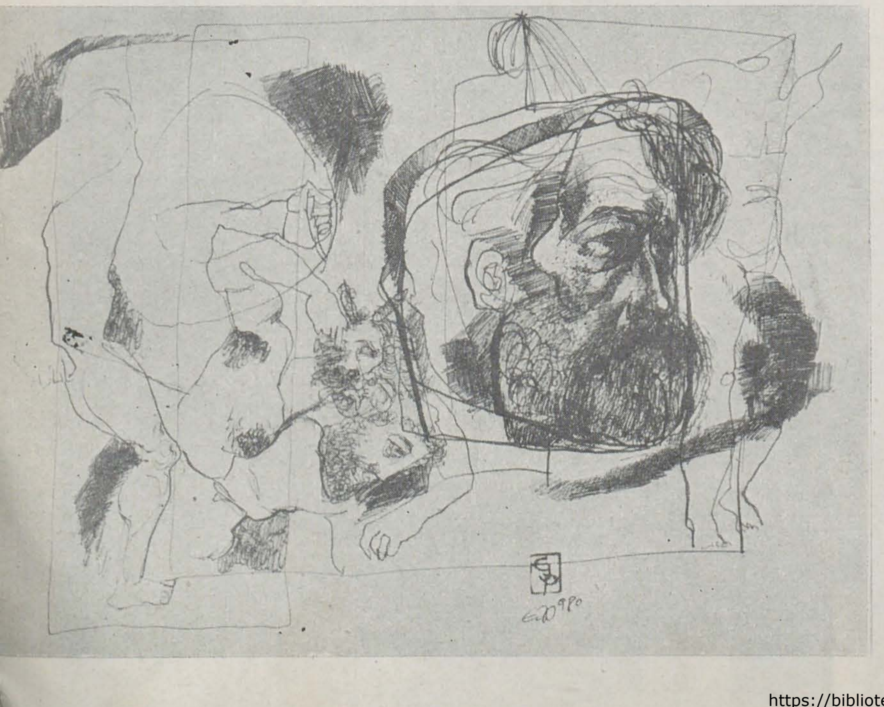
Deși organizată într-un context festiv (aniversarea a 65 ani de viață), expoziția de la Dalles (ianuarie 1982) nu a fost și nu s-a dorit o retrospectivă. Exceptînd cîteva lucrări ceva mai vechi, marea majoritate a desenelor cu care Paul Erdös s-a înfățișat acum publicului — expoziția s-a deschis succesiv la Satu Mare, la Cluj-Napoca și la București — ilustrează stadiul creației din anii 1979—1981, vrînd parcă să demonstreze că artistul nu se simte atins de vîrstă și că, în pofida anilor care s-au adunat, continuă să lucreze cu neștirbită vigoare.

Pentru cei care îl cunosc de mult, Paul Erdös poate fi considerat un caz fericit. Debutul său precoce — nici nu împlinise 15 ani cînd a deschis o expoziție la Satu Mare — a fost confirmat în repedea suită de manifestări din țară și de peste hotare: la 20 ani prima plachetă de gravuri, la 22 ani prima participare expozițională la Paris, la 23 ani placheta cu gravuri de călătorie. În continuare, Paul Erdös a știut să împletească activitatea de organizator și agitator cultural cu aceea de grafician, prezența sa în expozițiile colective, regionale sau republicane, avînd, de fiecare dată, valoarea unui termen de referință. Desenator virtuoz, capabil să obțină cu ușurință efectele dorite, el nu a încercat niciodată să-și forțeze mîna, rămînînd credincios naturii sale de om optimist, sensibil cu precădere la ipostaza sărbătorească a vieții. Decurge de aici o atitudine calofilă, o particulară deschidere către subiectele luminoase, fără ca prin aceasta Paul Erdös să fie un străin de realitate. În acest sens sînt semnificative cuvintele sale: « În tot ce am creat pînă acum, am căutat să îngemănez filonul tradițional și liricul, dezvăluirea frumuseților poetice ale vieții. M-am ghidat întotdeauna după faptul că artistul este un cronicar al vremurilor sale... Dorința mea de artist este să merg în pas cu contemporaneitatea, să fiu în ritm cu ea ».

Rămînînd în sfera evocărilor, nu este de prisos să reamintim că, în căutarea unor subiecte care să-i fie prielnice, Paul Erdös a descoperit splendorile Oașului. Într-o vreme în care mica și îndepărtata zonă etnografică din nord-vestul țării era pentru cei mai mulți o stranie necunoscută, Paul Erdös a poposit aici cu mapa de desen, surprinzînd cu acuitate frumusețea fizică și morală a oamenilor, valorile artistice de neconfundat ale costumului popular, secreta armonie dintre compoziția umană a peisajului rural și natura înconjurătoare. Invitația conținută în desenele lui Erdös expuse în « republicanele » bucureștene s-a dovedit irezistibilă și se poate spune că pe suportul afectiv al lucrărilor sale a fost clădită moda Oașului din anii 1958—1962. Este adevărat că la moda oșană și moroșană a contribuit nu puțin capacitatea de organizator a lui Paul Erdös, căci datorită lui — și nu-l vom uita pe Vida Gheza — Baia Mare a devenit un ospitalier loc de popas pentru artiștii plastici veniți aici din mai toate colțurile țării. Într-atît s-a identificat cu oamenii și locurile din lucrările sale, încît Dan Grigorescu putea să scrie: « Paul Erdös e în primul rînd un rapsod al acestui ținut de munți și ape, descoperind universul sufletesc al oamenilor Maramureșului și Oașului pe care îl înfățișează cu generozitate. Arta lui se înscrie între acele realizări ale graficii care dau glas frumuseții spirituale a omului zilelor noastre. Prin cele mai bune lucrări ale sale, Erdös se afirmă ca o personalitate distinctă, cu un stil propriu, care evocă oamenii și priveliști ale României de azi ».

Dar, fără să renunțe vreodată la bucuriile naturii agreste a Oașului, de care a rămas legat pentru totdeauna, artistul a căutat în paralel mijloacele de expresie apte să-i incifreze nevoia de mărturisire, capabile să-i urmeze firul experiențelor sufletești, trăirea intensă a unor momente de viață.





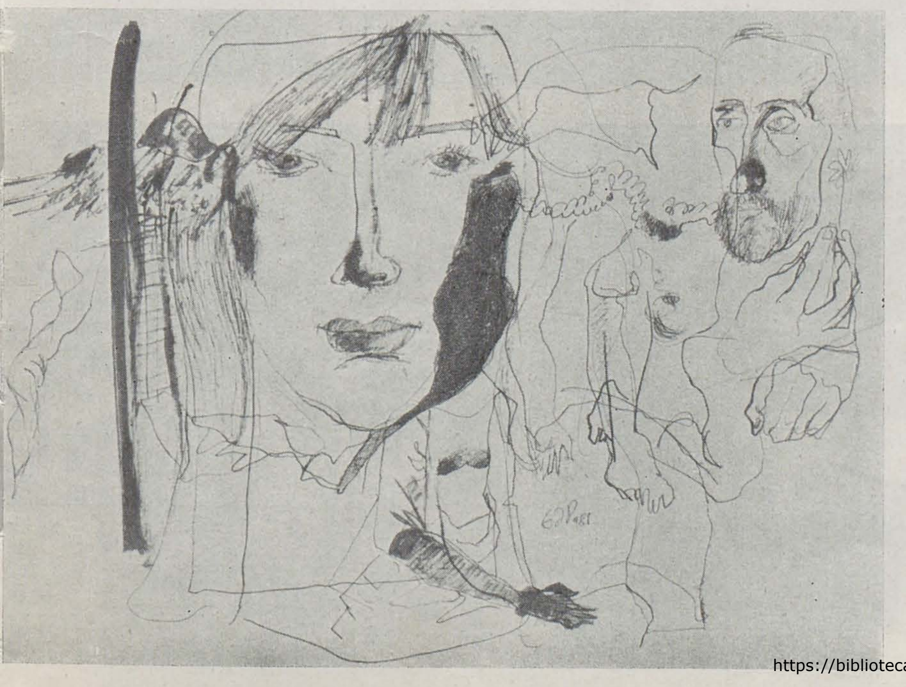
https://biblioteca-digitala.ro

p. 4

1. Evocare
2. Portret
3. Zodia scorpionului
4. Odă II

p. 5

1. Baladă III
2. Renaştere



Avînd o remarcabilă putere de rezonanță la lectură, angajat într-un dialog perpetuu cu acel alter ego al curiozității culturale, el a ştiut să-şi păstreze intactă puterea de înnoire, una dintre cele mai definitorii calități ale graficii lui Paul Erdös fiind larga varietate a soluțiilor plastice în spațiul bine conturat al universului stilistic personal.

Această observație, deşi extensibilă asupra întregii sale activități, este în mod special provocată de ultima expoziție, în care cele aproape o sută de lucrări invită la un extrem de complicat traseu cultural, parcurgerea labirintului fiind însă facilitată de firul călăuzitor stabilit de artist: îl recunoaştem de fiecare dată prin siguranța mişcărilor, prin puterea de a abstrage esența de frumusețe şi, nu în ultimul rînd, prin verva derutantă a liniei, a raporturilor dintre pata întunecată de tuş şi albul imaculat al hîrtiei. Obsesia timpului subiectiv care trece (cît de bine a ştiut să evoce aburii de tristețe din amintirile dragostelor de altădată lucrarea *Jurnal!*) este proiectată în spațiul devenirii infinite *(Timpul)* sau conjugată cu miturile antichității (*Icar*, *Apollo*, *Chloe* etc.). S-ar putea spune că în cea mai mare parte expoziția stă sub semnul devenirii — al neîncetatei treceri, artistul şovăind între *gînduri* şi *imagini*, între *legende* şi *evocări*, între *poeme* şi *balade*, între *memento mori* şi speranța *renaşterii*. Nu lipsesc nici momentele de eroism de rezonanță istorică (*Dacii*, *Paşoptiştii*), nici bucuriile de primăvară (*Primăvara*, *April*, *Flori*), nici divagațiile erotice (*Faun*, *Nud*), nici momentele de reverie autumnală (*Toamna înflorită*).

Lesne de observat că între cele două categorii de lucrări, sumar constituite acum, există o statornică legătură, ideea mişcării în timp fiind pretutindeni prezentă ca şi în pretextele ilustrative la piesele muzicale (*Concerto grosso*, *Preludiu*, *Camerate* etc). sau în lucrările intitulate *Meditație*, *Relicve*, *Amintiri*, *Perenitate*, *Prin trecerea anilor*.

În tot ceea ce săvîrşeşte, Paul Erdös încearcă o mediere între armonia existenței — care trebuie să dureze — şi imediatul clipei pe care o doreşte încărcată de înțelepciune şi frumusețe. Îi datorăm lui Ion Frunzetti acest pasaj: « În publicul, căruia i se destăinuie, disimulat şi cu măsură cifrată, prin imaginile unei splendori visate a lumii, el îşi poate capta fratele sufletesc geamăn, apărîndu-şi totuşi, gelos, lăuntrul, de scormoniri şi indiscreții lacerante. O conştiință limpede, care s-a chinuit să se autoechilibreze, urmăreşte cu duioşie în ochi strădaniile altora de a se armoniza cu sine şi cu lumea, de a se integra într-un cosmos în care valorile umanismului vor trebui pînă la urmă să-şi afle locul şi să triumfe.

Erdös propune un nou model de a fi uman lumii ».

Expoziția de la Dalles vine să confirme aprecierea de subtilă esență a ilustrului critic.

https://biblioteca-digitala.ro

designul în marea britanie

paul bortnovschi

Expoziția de la Dalles adăugîndu-se celei de la Arhitectură din 1973 ne-a oferit prin eşantioane reprezentative din două momente depărtate cu aproape 9 ani o imagine a designului britanic din deceniul 8. Cele două manifestări au demonstrat cît de importantă este contribuția designului, a proiectării — cum ne traduce demitizant catalogul ultimei expoziții — la menținerea tradiționalului prestigiu al produsului britanic, la succesul său, la adecvarea sa nevoilor contemporane. Ele ne-au dat astfel prilejul de a vedea roadele considerației acordată acestui domeniu, considerație aşa cum ştim formulată şi explicit în politica de stat şi exprimată în măsuri organizatorice exemplare.

Ceea ce englezii numesc « good design » care este de fapt « design bine împlinit » era prezentat în fiecare colț al expozițiilor făcîndu-ne să simțim reverberația sa economică şi socială. Expresia lucrurilor expuse într-un relaxat spirit, juxtapunînd creație obiectivă şi creație subiectivă, era neostentativă, rafinată dar nesofisticată, fără nici o urmă de confuzie de valori şi parvenitism, dovedind din nou, prin autenticitatea demersului, continuarea în această țară a unei reale civilizații a obiectului.

Cu toate aceste virtuți, ultima expoziție, după părerea mea, a stîrnit un interes mai scăzut. Ea nu a adus elemente noi, nu a prezentat evenimente deschizătoare de noi perspective, de noi direcții, aşa cum ne-au obişnuit la asemenea intervale, atît artele cît şi tehnologia. Iată o temă de reflexie asupra căreia ar merita să discutăm. Cu cîteva precizări însă înainte, prudent utile nouă: ori de cîte ori discutăm despre design cu intenția unor cît de cît pretenții de generalizare este necesar să nu părăsim meridianul la care raportăm discuția. Ne referim la un ținut cu tradiție în design în care acest domeniu a ajuns la un moment al reconsiderărilor ; sau la teritorii în care designul aşteaptă la porți, în care el nu reuşeşte a se impune din cauza anemiei sale locale sau din neînțelegerea rolului acestei discipline în procesele atît de acute ale dezvoltării. În al doilea rînd, să nu uităm că designul este un cîmp foarte vast (de la Engineering design la Fashion sau Graphic design) şi că afirmațiile referitoare la un domeniu pot avea o gravitate, o importanță mai mică pentru un altul, date fiind distanțele ce le separă, ceea ce nu le face inutile în raport cu întregul cîmp al designului.

Aşadar, cu aceste precizări făcute ne-am putea opri asupra fenomenului vag semnalat mai sus. Este oare o impresie falsă sau asistăm efectiv la o criză a expresivității, la un palier în dezvoltarea designului?

Să ne amintim despre spectaculosul boom al anilor 50—60, diversificat prin prezența unor notabile personalități, a unor curente, chiar a unor şcoli naționale), de evenimentele din Trienalele de la Milano care intrau în rezonanță cu ebuliția plastică, cu valul de experiențe ce se revărsa la Veneția. . . (şi chiar cu revelațiile tulburătoare ale primelor reuniuni ale Clubului de la Roma ; era epoca în care designul, emfatic, părea a fi investit a oferi soluții unor mari probleme ale omenirii).

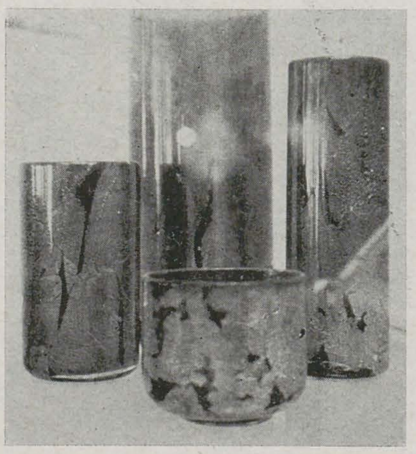
Atunci chiar şi apariția fenomenului scandinav, atît de puțin predestinat congenital zgomotului festiv, sau cel provocat de războiul ideilor, a constituit un eveniment spectaculos. Or, după acei ani jocul fervent al invențiilor, al ineditului a fost treptat înlocuit de o aplicare directă la realități apropiate, o muncă asiduă, susținută pe un patrimoniu teoretic şi metodologic îmbogățit, conducînd la instalarea a ceea ce am putea numi o perioadă a « bunului design » de categoria celui pe care l-am văzut în expozițiile britanice. Efectiv un palier în care designul de înalt standard şi-a făcut loc în arii extinse ale industriei, instaurînd modele cu mare forță de convingere, cu forță de contaminare, aproape un stil. În aceste condiții sînt de dorit schimbări? sînt de aşteptat schimbări? schimbări spectaculoase, evenimente? Desigur la programe noi putem aştepta soluții şi expresii noi. Dar la fondul general relativ stabil?

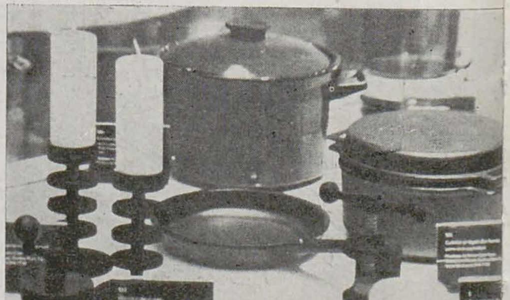
În primul rînd este de spus că designul de înalt standard (de felul celui al deceniului 8) întocmai ca şi arhitectura de înalt standard a « stilului internațional » (din deceniile 6—7) conține un germen al inexpresivității. (Seagram a reprezentat limita maximă, perfecțiunea partenonică şi începutul sfîrşitului stilului internațional). « Braunizarea » designului german de pildă, superba unitate de stil, echilibrul şi coerența, repetate, devenite obişnuințe, cheamă după sine aventura. (Este de altfel destinul din totdeauna al oricărei expresii, al oricărui stil; destin azi precipitat de o rapiditate a consumării experiențelor neîntîlnită încă). La 10 ani după construirea sa, Beaubourg-ul, lucrare de contestare a însuşi stilului internațional, şi de avangardă, nu s-ar mai construi la fel. Necesitatea îmbogățirii limbajului, cultivarea contestării, a paradoxului, apariția citatului, a literaturii, reînvierea neoclasicismului şi a spectaculozității, asemenea provocări deconcertante din curentul post-impresionist nu vor putea de pildă să nu aibă rezonanțe şi în arhitectura obiectelor designate, învăluite azi de exagerată mulțumire. . . (să nu uităm meridianul la care ne raportăm). Neîndoielnic există şi argumente care îndreptățesc o principială rezervă de schimbări în structură şi expresie, între care unul care se face astăzi auzit destul de frecvent (şi designul englez poate fi primul care cu mare consecvență istorică şi temperamentală ar fi îndreptățit să-l asculte). Este vorba de asigurarea unei longevități crescute obiectelor, evitarea obsolescenței atît de valorificate de civilizația risipei. Întrucîtva o asemenea direcție reprezintă şi ea o schimbare de la statutul estetic actual. O urmărire consecventă, conştientă a acestei chemări ar duce, ea însăşi, la expresii sensibil diferențiate de cele de azi, dar probabil pe linia tradiției deja înpămîntenită a designului actual.

Însă impulsuri, amorse pentru schimbări sînt multiple, unele cu rădăcini chiar în deceniul trecut. Astfel ar fi de amintit că în paralel cu designul omologat în timp în aceşti ani s-au dezvoltat şi estetici nonconformiste în design. Designul « misionar » de pildă, designul pentru lumea a 3-a (Papanek), cu reverberație încă destul de redusă, a oferit specimene nu numai ale unei dorințe sincere de acțiune, dar şi a unei dorințe de emancipare din amabilități estetice europene. O asemenea direcție a expresiei riscă poate să se întîlnească în viitor pe teritoriul « european » al designului cu contestarea, cu austeritatea impusă de rigorile economice, cu alarma ecologică — saturarea de mediu artificial şi nocivitățile care îl însoțesc (între care, la limită este incriminat chiar şi confortul oferit prin design — ironie prin « designul bun »).

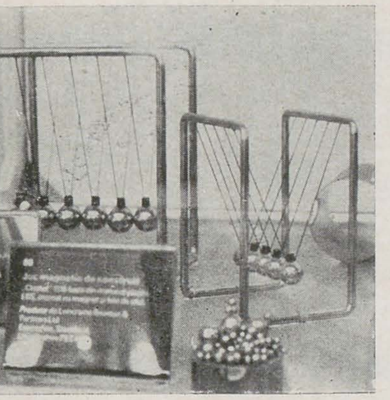
O forță care se anunță a aduce substanțiale schimbări în expresia şi în însăşi ideologia designului pare a fi şi însăşi tehnologia, noua etapă a tehnologiei. Dezvoltarea aşa-zisei « cutii negre », evoluția către « solid state » adusă nu numai de electronică — dispariția elementelor mecanice dintr-o serie de produse (sustentația magnetică, motorul linear, dispariția roții) face forma irelevantă față de funcțiile incluse (întrucîtva corespondentul afirmației postmoderniste « o formă poate conține orice funcție ») punînd la grea încercare funcționalismul, piatra fundamentală a esteticii designului. Consecințele unei asemenea turburări a criteriilor pot fi foarte mari.

Iată deci că senzația de stagnare de care vorbeam inițial este trecătoare. Designul nu este vlăguit, el poate înceta a fi numai o profesiune, el poate interesa din nou spiritele prin evoluții şi evenimente imprevizibile.





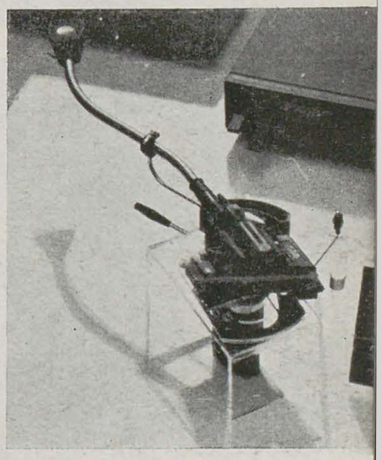
https://biblioteca-digitala.ro

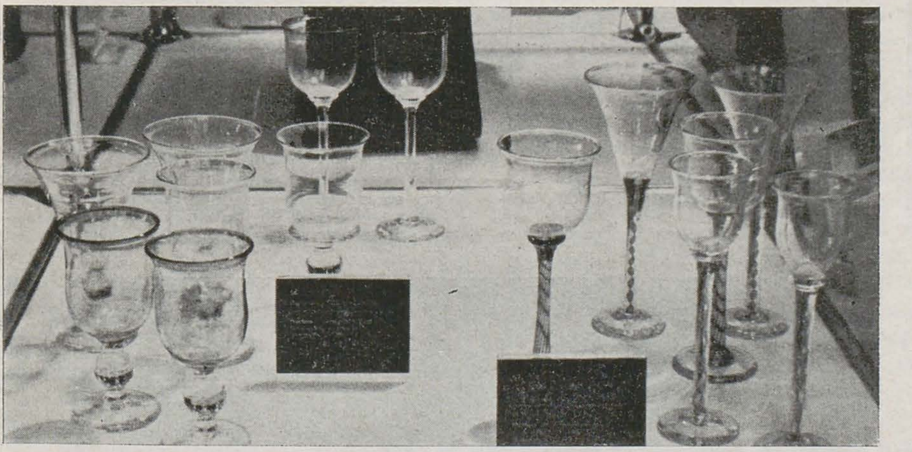


decebal scriba

Este unanim acceptat faptul că Marea Britanie a fost una dintre primele țări industrializate din lume care să recunoască importanța unei bune proiectări în ce privește produsul de serie, recunoscînd implicit necesitatea combinării valorilor umaniste cu cele tehnologice. « Pe lîngă importanța pe care o are pentru industria și societatea britanică în general, buna proiectare este totodată esențială economiei țării, constituind cheia succesului pe piețele mondiale » afirmă, în completare, catalogul recentei expoziții « Proiectarea industrială în Marea Britanie ».
Pînă de curînd, se afirma frecvent că designul ar tinde, în timp, să suprime identitatea produsului național, în favoarea unui așa-numit « stil internațional ».
Această mentalitate, căreia i se reproșează pe bună dreptate contaminarea cu unele idei ținînd de curentul dominant în arhitectura deceniilor de mijloc ale acestui secol — funcționalismul — a suscitat numeroase dispute. Cu toate acestea, pe la începutul anilor '60 puteau fi deja identificate unele trăsături specifice în primul rînd designului scandinav, iar cîțiva ani mai tîrziu, celui italian, japonez, englez, american, german etc.
Desigur este adevărat că raționalizarea metodelor de lucru, universalizarea tehnicilor și un fel de nivelare a metodologiei și tehnologiei, dau inevitabil un sentiment de egalizare, de « deja vu » produsului industrial de mare serie. Imperativele tehnice, economice, ergonomice, sînt în mare aceleași pentru designerii din toată lumea.

Dacă însă realizarea unui produs este de cele mai multe ori asemănătoare în mai toate țările puternic industrializate, concepția, mecanismului creației este condiționat de o multitudine de determinanți specifici fiecărei țări, fiecărui designer, funcție de cultura, de cadrul social-economic în care se exercită această profesiune.
Este tocmai ceea ce demonstrează odată în plus această a doua expoziție de design britanic la București.
Desigur în intervalul de timp la care acestea s-au succedat, o serie de schimbări — unele majore — survenite în economia mondială au condus la cîteva inevitabile modificări ale unghiurilor de apreciere a importanței și rolului designerului în industrie și în general în societatea contemporană.
Într-un context în care fiecare inițiativă, într-un domeniu sau altul, se repercutează mai devreme sau mai tîrziu asupra celorlalte, orice decizie trebuie înscrisă într-o strategie predeterminată, încercînd să evite prin toate mijloacele soluții improvizate.
Se constată astfel că designul traversează în acest moment o fază de tranziție — sau criză — în special în țările lipsite de o infrastructură specializată în management și marketing, tot aici manifestîndu-se contradicția dintre nivelul ridicat al teoriei de design în opoziție cu cel foarte scăzut al practicii designului. Tot un fel de criză, de o cu totul altă natură, afectează unele țări cu tradiție în domeniul designului industrial.
După o lungă perioadă de « preluare critică » a funcționalismului —perioadă ce începe imediat după cel de-al II-lea război mondial — mișcarea postmodernistă din S.U.A. evoluează surprinzător spre un fel de « joc intelectualist » caracterizat cu precădere de căutarea unor noi modalități de asociere a vechilor elemente stilistice.
Interesantă în sine, și generatoare de soluții adeseori originale, « metoda » nu are totuși prea mult de a face cu designul.
Conceptele japoneze și vest german, tind, la rîndul lor, a se « rigidiza » în timp.
E. Sottsas observă că, deși prompt și eficient, designul japonez pare a-și fi depășit momentul de vîrf; « ei nu mai văd decît o singură modalitate de asociere a designului cu industria » spune el, referindu-se la profitul economic.
În Germania, « stilul » Braun a proliferat defectuos, pînă acolo încît poate fi întîlnit aproape pretutindeni în versiuni mai mult sau mai puțin fericite.
În Italia ultimei jumătăți a acestui deceniu, designul se concentrează cu precădere pe detaliu, adeseori în dauna obiectului privit ca un tot.

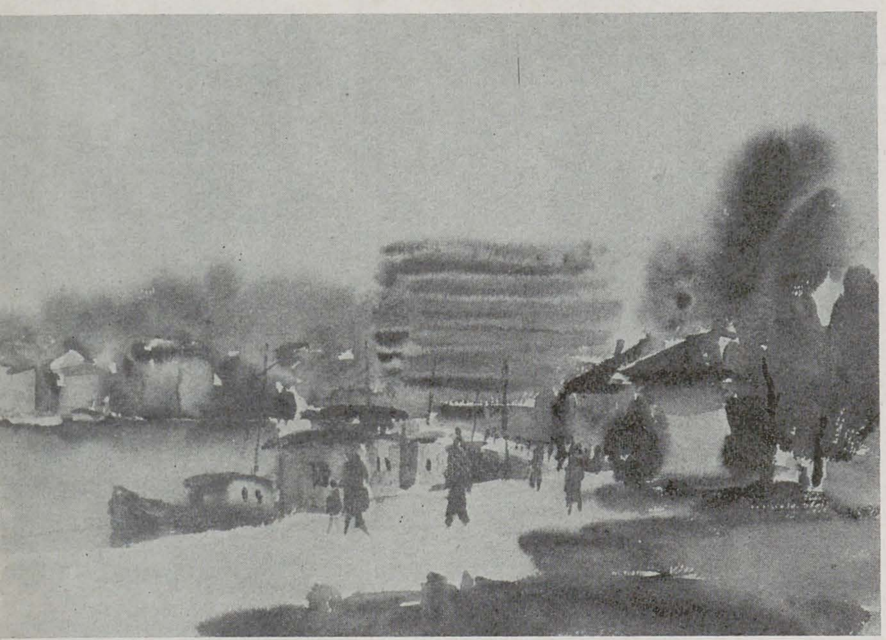




În general, se constată că un designer industrial tinde să-și asume una din următoarele opțiuni:
— adoptă o soluție absolut originală, cu riscul ruperii produsului ce urmează a fi proiectat de contextul firesc sau sfidînd parțial legile acestui context — « progressive design »,
— împrumută repere formale de la o categorie de produse și le aplică altei categorii, facilitînd în acest fel introducerea falselor criterii,
— copiază cu minime modificări, un model bun realizat anterior, nevoalînd în acest fel relațiile produsului cu contextul său statutar, dar fără a realiza o soluție practic nouă, originală.
Cazurile de excepție, la care practica profesională se întrepătrunde cu integrarea culturală, cu efortul de realizare a unei sinteze între tradiția națională și curentele internaționale — cum ar fi acela al arhitectului și designerului Alvar Aalto — sînt din ce în ce mai rare.
Poate tocmai nevoia de a găsi o soluție pentru depășirea acestui moment de impas este aceea care, într-unul din ultimele numere ale revistei britanice « Design », aduce în discuție, într-o lumină nouă, cîteva din problemele dintotdeauna ale creativității și ale designului.
Sînt comentate, pe de o parte, rezultatele unor testări extrem de scrupuloase în vederea stabilirii mijloacelor celor mai adecvate de depistare a structurilor creative, iar în continuare, enumerate unele tentative de constituire a cîtorva metode de lucru apte de a opera cu valori practic incuantificabile, rezultînd din jocul liber al instinctului și imaginației.
O altă serie de materiale publicate de asemenea în « Design » pun în discuție dublul concept « bun gust — prost gust », încercînd cu argumente noi, o readucere a acestuia la actualitate, vechile accepțiuni fiind considerate irelevante. În mare, problemele designului contemporan rămîn constant aceleași, numai că, necesitatea unor clasificări legate de circumscrierea cîmpului profesional, reglementarea statutului social al designerului precum și stabilirea unor metode și mijloace de lucru proprii și operative, este mai acută ca oricînd.

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Portul Tulcea*
2. *Centrul Tulcei*
3. *Magazinul cu mărunţişuri*



constantin găvenea

adrian guţă

Un element comun majorităţii referirilor la opera lui Constantin Găvenea este considerarea acestui artist drept unul din cei mai autentici mesageri, prin intermediul valorilor plastice, ai frumuseţilor Tulcei şi lumii din care oraşul face parte, drept veritabil « bard » al Deltei, prin limbajul culorilor şi liniei. Integrarea celui scoborîtor din oameni ai transhumanţei în universul de la gurile Dunării a fost completă, încît ar părea că pe meleagurile acestea şi-a re-găsit septuagenarul — acum — acuarelist şi grafician, « rădăcinile » sufleteşti. Consonanţa individ-mediu a avut de altfel cîteva decenii la dispoziţie pentru a ajunge fără cusur, revelaţia locurilor de care vorbim producîndu-se pentru artist încă în 1934.

Mai multe zeci de ani « măsoară », iar asta-i cu deosebire important, truda lui Constantin Găvenea atît ca pictor şi « îmblînzitor » al pietrei de gravură, cît şi ca neobosit animator şi organizator al vieţii artistice în oraşul de care şi-a legat destinul în cadrul cenaclului U.A.P.—Tulcea, al cărui secretar a fost; în fine, să nu uităm, la fel de semnificativă chiar dacă ultima menţionată, plină de dăruire carieră pedagogică.

Retrospectiva de la Dalles omagiază un artist de aproape 71 ani, rodnic fără sincope în creaţie — să invocăm într-o retorică argumentare cele peste zece expoziţii personale deschise în ţară sau străinătate (participările la manifestări colective, pînă la nivel republican, sînt şi ele numeroase, de regularitate), care au culminat anul trecut cu retrospectiva organizată la Tulcea.

Să revenim însă la reperul Bucureşti 1982: este prezentată o sinteză de realizări ale lui Constantin Găvenea, « presărate » pe parcursul cîtorva decenii şi aparţinînd direcţiilor în care excelează şi s-a făcut cunoscut plasticianul: acuarela şi litografia. Un factor determinant pentru larga accesibilitate şi succesul de public al artei lui Constantin Găvenea este ponderea unei tematici tradiţionale: peisajul în primul rînd (de-aici pornesc, evident, aprecierile amintite la început), natura moartă (cu flori, mai ales), portretul. Acuarela domină numeric în expoziţie, prin intermediul ei putîndu-se urmări evoluţia artistului din 1950 pînă azi. Timpul nu a adus schimbări spectaculoase în vocabularul plastic al autorului, dar se constată o simplificare şi simultan o rafinare progresivă a acestui limbaj. În primii ani ai perioadei pe care am numit-o, Găvenea înclina spre formatul mare şi compoziţia complexă, tema preferată fiind peisajul citadin tulcean. Studiind o lucrare din 1953, « Drum spre coloane », pare că acuarela este abordată cu « finalităţi » stilistice apropiate mai degrabă genurilor « majore » (picturii în ulei, de exemplu), decît celui al culorilor de apă; spunînd asta, ne referim la formele solid construite, investite cu materialitate, la raportul clar între lumină şi umbră, culoarea avînd mai des opacitate şi densitate decît transparenţă; perspectiva geometrică este şi ea destul de riguros respectată.

Treptat, viziunea autorului conferă acuarelei tot mai multe din atributele prin care această opţiune tehnică şi-a cîştigat autonomie şi apreciere în rîndul celorlalte, atribute datorită cărora a impus-o în istoria artei — ne gîndim doar la un exemplu — şcoala engleză de peisaj, cu Turner, Constable sau Bonington. Vom consemna, pornind de la aceste consideraţii, cîteva din elementele ce compun maturitatea stilistică a artistului tulcean: pictura în culori de apă însemnînd, dacă respectăm exigenţele calitative ale genului, rapiditate de execuţie, acest mod de lucru este asociat de Găvenea cu simplificarea treptată a formei şi exploatarea efectelor de transparenţă. Nu se mai remarcă truda obţinerii iluzionismului tridimensional, volumele tind spre un plan unic, în care armonizarea unor suprafeţe cromatice topite unele în altele apare ca principală miză plastică. Dacă persistă o anume adîncime, ea este dată de perspectiva aeriană ce metamorfozează în gradaţii tonale, adesea, planurile secundare care devin « ecrane » pentru pete de culoare mai densă, avansate, ce constituie forme eliptice — evoluţia figurativului, epurarea lui pînă spre abstract, mai ales în anii din urmă, în unele lucrări, este evidentă.

Subliniem însă că tipul de abordare a peisajului, ca şi a altor categorii tematice este prevalent figurativ, cu rădăcini de concepţie şi expresie în arta noastră interbelică.

Artistul este pe atît de sensibil colorist în acuarelă, pe cît de merituos desenator în litografie. Mizează mult pe efectul cald-rece, contrastul de complementare dar mai ales calitativ, fixîndu-şi dominantele, uneori, în funcţie de momentele zilei (dimineaţă, înserare), sau de anotimpurile (des toamna, chiar iarna) pe care le studiază, punct unde descifrăm ecouri de preocupări impresioniste.

Pictorul descifrează spiritul locului — cu deosebire meleagurile tulcene, Delta, Dunărea — pornind de la « peisajul natural », dar, în egală măsură, armonizînd componentele, şi de la cel în care activitatea umană a lăsat amprente, sau îl determină şi îl constituie în întregime — instalaţii portuare, vase la mal, aspecte urbane, etc. În cele mai multe lucrări e prezentă apa — uneori în dialog cu cerul — ca « factor existenţial » de marcă al mediului (exploatarea plastică a celor două elemente primordiale vizează efecte de lumină, transparenţă, vibraţie a culorii, cu rafinate topiri şi armonizări). Vederea este la nivelul privirii sau în uşoară perspectivă plonjantă, oferind o deschidere panoramică.

Nu se aduc inovaţii în tipologia compoziţională a naturii moarte cu flori, în lucrările lui Găvenea. Ele corespund în bună măsură şi cerinţelor succesului comercial, pornind însă de la rigori calitative stilistice ce le salvează de facilitate.

Litografiile din expoziţie « acoperă » evoluţia artistului pînă pe la începuturile anilor '60, perioadă cînd reprezenta, se pare, mai ales în tinereţe, genul dominant.

Atmosfera şi distribuţia componentelor aparţine parcă unor imagini documentare (sublinierea unor detalii de ornamentică a clădirilor, sublinierea uneori a specificului arhitecturii balcanice, argumentează prezenţa efectivă şi a acestei valori). Elementul uman, fixat într-o atitudine sau surprins în trecere, însufleţeşte locurile. « Vederile » nu cad însă în livresc, pentru că definirea siluetelor, construcţiilor, se face cu o linie vibrînd vitală, unică sau cu reveniri. Înviorător e şi raportul dinamic al valorilor. Figurativul se află în toate drepturile sale, viu şi virtuos ca desen, venind parcă din realizările primei jumătăţi a secolului. Alternanţa între insistenţe pe detaliu şi rezolvări sintetice şi rapide de ansamblu dă o notă de atractivitate în plus. Pornind de la similare coordonate stilistice, Găvenea se arată şi un bun portretist, ce sondează psihologia personajului şi atitudini specifice (v. « Mama artistului », 1959).

Personalitate artistică unitară cu virtuţi distincte şi valorificate în consecinţă în acuarelă şi gravură, Constantin Găvenea reprezintă un continuator al frumoaselor tradiţii statornicite în arta românească modernă de epoca interbelică, şi rămîne în primul rînd comentatorul liric al atmosferei, luminii şi curgerii timpului la gurile Dunării — este printre cei mai buni acuarelişti ai noştri — şi « povestitorul » plin de farmec, în alb şi negru, al străzilor Tulcei.

https://biblioteca-digitala.ro

patru dialoguri despre desen

horia bernea: impact și întrupare

— Mi-ați mărturisit, înainte de a înregistra, că sînteți rezervat față de excesul de premeditare în artă. Cum anume vă asumați demersul celălalt, firesc și organic? Faptul că recurgeți mult la axări și la cardinalități, cu anumite scheme subiacente sau, uneori, manifeste, nu implică oare o premeditare riguroasă?

— Nu, pentru că toate sînt rezultatul unei trăiri directe, toate încep prin a fi ordonate...

— ... se nasc deja ordonate?

— Da, dar cînd mă refeream la premeditare și la calcul, mă gîndeam la acea capcană pentru artă care este dorința aproape nebunească de a măsura orice și de a încerca să prevezi orice. În « Teoria informației », Norbert Wiener spune că procesul de formalizare face să scadă cantitatea de informație dintr-un mesaj: cu cît formalizarea este mai mare (adică posibilitatea de a fi introdus într-un sistem de calcul sau calculator), cu atît scade mai mult cantitatea de informație.

— Formalizarea înseamnă aici redundanță: codificare, schemă, convenție.

— Vă dați seama că în matematică, unde nu e admisă eroarea, e foarte normal să ai această poziție, dar ce te faci cu arta, unde orice tendință de explicare excesivă a unor procese duce la pierderea sensului general, a miezului însuși? Din această dorință exagerată a omului de a măsura, de a calcula, de a pricepe exact ce e în dosul fiecărui lucru apare, de obicei, pe lîngă un spor în înțelegerea fenomenelor, și un fel de secătuire. Uneori se omoară ceea ce e mai important. În general, optica oamenilor din ziua de azi și chiar optica artiștilor se leagă de epoca de maxim entuziasm științific cînd se descoperiseră, de exemplu, întrerupătorul și sistemul bielă-manivelă... E o mentalitate care încearcă să explice chiar și ceea ce nu trebuie explicat, cum ar fi fenomenul artistic — mă refer la demersul lui ultim și suprem; încearcă să explice prin niște forme determinist degradate, să spunem, de ce e bun Claude Monet, mult mai bun decît Berthe Morissot: pentru că are optsprezece mii de tușe într-o direcție... Se fac procentajele pe culori, pe valori, pe tente, pe linii compoziționale dominante, pentru a ajunge, în cele din urmă, la niște așa-zise concluzii despre artă în general.

— Pentru că ați pomenit de liniile dominante, doresc să vă întreb ce este, în primul rînd, desenul pentru dumneavoastră: mărturie sau construcție? Mai are el un rol regulator și constructiv?

— Are tocmai acest rol, deoarece angajează partea cea mai vitală a actului artistic, fiind nu numai un proiect, dar și o proiecție a activității ordonatoare a spiritului...

— ... sau a miezului despre care vorbeați,

— Michelangelo spunea că desenul este în fond cea mai importantă activitate umană: a ara cîmpul, a naște copii, a construi orașe, toate înseamnă a desena, iar a sculpta sau a picta, acestea vin mai la urmă. Omul desenează, în general, urît sau frumos — este reflexul în exterior al personalității și al trăirii sale. Orice face în afară este reflexul interiorului său. El desenează chiar și în felul în care își aranjează casa: dacă își pune mobila urît, înseamnă că desenează urît — se reprezintă.

— În trecerea de la intenție la manifestare — exprimare — încorporare, orice facere este desen.

— Mi s-a părut extraordinar de frumoasă această idee a lui Michelangelo, expusă cu atîtea sute de ani în urmă. Discuția privind importanța primă a desenului sau a culorii, foarte la modă pînă în prima jumătate a secolului XX, devine superfluă.

— Cum ați ajuns la acest mod de a gîndi formarea și facerea, ca pe un efort de integrare?

— Aș putea răspunde printr-un exemplu din « istoria artistică personală »: ICONOGRAFIE DUPĂ CUNOAȘTERE. Așa s-a numit rodul unui efort de aproape doi ani de a obține o sinteză, de a subsuma actului artistic însăși lumea. Am configurat atunci cinci categorii mari de forme, mai mult sau mai puțin legate de o realitate obiectivă, forme prin care doream să restitui metaforic infinita bogăție a lumii. Ele se întrepătrundeau, nu erau foarte stricte.
Doi bulbi axați central și care puteau fi bidimensionali sau tridimensionali, compuși din lichid, din aer, din fum etc., erau HALTERA PENTRU UMAR — un element de simetrie aproape mineral. Elementul de simetrie pe un singur ax se numea BRARB și era derivat dintr-un tors uman. VERGUL era ideea de vector, săgeată univocă, iar MUCÁRFA, elementul amorf, inform din orice organic sau anorganic care poate compune această lume. Elementul antropomorfic și foarte legat de aspectele biosferei era STROAEUGE, un fel de homuncul care putea fi văzut aproape în toate obiectele. În aceste cinci categorii, în care aveam pretenția că rezum lumea, se citea în fond foarte bine subiectivitatea mea.

— Ați inclus în ele o semantică personală.

— A fost ultima etapă înainte de a trece la abordarea problemei DEAL. Cînd am expus panoul cu ICONOGRAFIE DUPĂ CUNOAȘTERE la Bienala tineretului de la Paris, în 1971 (cu textele, explicațiile și justificările de rigoare), a încolțit în mine ideea de a trata în același mod o temă perenă și, probabil, mult mai complexă...

— ... cu aceeași intenție exhaustivă?

— Da, așa spuneam eu pe atunci, dar s-a dovedit că nu e posibil.

— Poate că, dimpotrivă, dealul îl epuizează pe artist!

— Direcția e însă foarte fructuoasă. Mi-am propus atunci să nu pierd tot ceea ce cîștigasem prin devenirea anterioară ca pictor și să reconsider, foarte serios și umil, problema genurilor: peisaj, natură moartă...

— În ciclurile DEAL, desenul pare să fie mai mult decît o schemă presupusă...

... este un dat...

— ... și într-o oarecare măsură o revelație...

— ... da, și de la acest dat nu m-am mai abătut. Dacă în primele cicluri îmi permiteam variații de mijloace, de suprafețe și mai ales de formă a dealului, precum și variații ale unghiului de perspectivă, în ciclurile IV și V nu mi-am mai permis nici măcar o modificare de proporție. Voiam să-mi dovedesc cît de bogată și plină de perspectivă poate să fie o structură fixă direct legată de bogăția vieții.

— Făptura și locul se identificau.

— Nu trebuie omis faptul că am văzut acel deal de la vîrsta de doi ani, că devenise aproape o proprietate privată a mea, așa îl simțeam, și că l-am pictat timp de foarte mulți ani fără să mă gîndesc să extrag ceva din el. Era deci un obiect familiar care îmi spunea foarte mult...

— ... familiar și străin totodată...

— N-am apucat să realizez deplin și coerent decît ciclurile DEAL. HRANA — accepțiunea găsită de mine pentru natura moartă — este încă o temă în plină desfășurare. Este această idee a lucrurilor familiare, de mîncare sau cu altă utilitate, aflate într-un spațiu precis delimitat. Cea mai veche dintre imaginile la care lucrez este însă PRAPORUL, simetria pe toate direcțiile, ideea de emblemă. Din 1974 am și abordat forma de pătrat pentru toate picturile. Am mai atacat doar tema AUTOPORTRETULUI; portretul, nudul și scena de gen sînt pentru viitor, dacă voi putea...

— ... surprinzătoare această abordare sistematică a genurilor!

— E un lucru bun pe care l-am preluat din faza așa-zis conceptualistă, cînd am dobîndit o anumită metodă, dar nu sub aspectul rigid, căci am lăsat să funcționeze și o parte de hazard, de firesc — o parte din ceea ce ar fi dreptul vieții.

— Desenul, în sensul de făptuire direcționată, s-a absorbit parcă în imagine.

— Pictura însăși este acum desenul, dincolo de ordonările și clasificările inițiale — dovadă importanța căpătată de tușă, ca atingere a unei suprafețe plane cu ceva care lasă urme.

— Aceste urme par întrețesute într-o picturalitate de tip postimpresionist.

— Nu, nu mă refeream la tușă în acest sens, ci la impact, la contact, la partea vitală a gestului. Cel mai important lucru este ca actul să fie foarte viu...

— ... pictînd cu acea curățenie emoțională și senzorială ca și cum n-ați fi învățat niciodată pictura!

— Este ceea ce numeau cei vechi « a da întotdeauna pas începutului ».

— Da, o prospețime aurorală a concretului.

https://biblioteca-digitala.ro

— Această concretețe care apare din ce în ce mai evident în tablourile mele, în ultimii zece ani, are funcția de a crea un fel de corp în care să se manifeste spiritualul. În general, neglijarea condiției de întrupare a făcut ca, de cele mai multe ori, căutarea spiritualului în artă să fie o capcană. Spun aceasta gîndindu-mă, între altele, la o preocupare excesivă, foarte interesantă de altfel pentru istoria artei, cum a fost aceea a lui Mondrian, care, din dorința aproape absolutistă de a căuta spiritualul în artă, ajunsese să elimine materia, concretul, reducînd totul la ceea ce putea fi reprezentat prin verticale și orizontale. A fost, în fond, un acces iconoclast . . .

— . . . dar și o voință de recuperare a principiilor ultime.

— Spiritualul nu mai avea materia în care să se încorporeze pentru a fi exprimat.

— Or, dumneavoastră vreți să recuperați, dimpotrivă, concretul în plenitudinea sa vitală.

— Este acel tip de acces spre lume și spre opera de artă care face să se capteze ceva din misterul întotdeauna conținut în complexitatea și infinitatea lumii, aducîndu-l pe artist într-o situație de umilință dar de maximă mobilizare a forțelor, în timp ce privitorul e îndemnat să extragă partea cea mai subțire, cea mai distilată a imaginii percepute.

— Acest mod de acces mi se pare mai mult o dezvăluire decît o formulare. Numeroși sînt artiștii care cultivă astăzi puterea semnificantă globală a semnului. Asistăm poate la un fel de neoprimitivism românesc care, vizînd în diferite feluri primordialul, emblematicul, simetricul, caută « pietre filosofale ».

— Dacă nu este dublat de o foarte serioasă trăire profesională și de un « spate » cultural remarcabil, un asemenea efort, pe care nu-l pot califica apriori nici ca bun nici ca rău, nu poate duce decît la simulări. De altfel, în arta contemporană, în general, se simulează mai mult ca oricînd ; se simulează pînă și autenticitatea !

— Ș . totuși, tentativele românești despre care vorbim sînt legate de aceeași voință a recuperării. Este ca un fel de index: atenție, acesta este locul important, aceasta este axa, acesta este stîlpul în jurul căruia ne-am putea aduna ! Semnul însuși apare opac, configurat într-un fel de compactitate primitivă care-i dă și savoarea.

— În ce mă privește, pot spune că această idee, la care ader, este încorporată în metabolismul însuși al actului artistic. Mi se pare mai important să trăiesc și să acționez așa, decît să reprezint sau să oglindesc doar o asemenea atitudine. Schimbarea dinăuntrul meu e cea adecvată și adevărată și benefică.

marin gherasim: resemantizarea imaginii

— Pot vorbi despre un drum al meu, despre avatarurile unei deveniri și, în același timp, simt foarte clar îngemănarea cu un drum al generației mele sau al generațiilor coexistente. Poate că mă apropii de un început de concluzie . . . După ce, în prima tinerețe, am avut o perioadă ce ar putea fi subsumată căutărilor suprarealiste, a urmat o căutare mai obiectivă a sensului picturii. Încercam o autodisciplinare și o dominare a mijloacelor, cu o raționalitate mai bine definită. Etapa următoare, care ar putea fi numită informală, a însemnat însă din nou o rupere a zăgazurilor, atît a celor interioare cît și a celor ținînd de expresivitatea intrinsec artistică. Apoi am început ciclul urban . . .

. . . în care, din vehemența gestuală, rezultau un fel de semne-manifest, împrumutînd și unele modalități persuasive proprii mijloacelor de comunicare în masă.

— Drumul pe care îl simțeam necesar pentru devenirea mea se întîlnea cu unul mai general, cu intențiile mai multor colegi de generație: era nevoia de resemantizare a imaginii. După acea explozie informală, aflată aproape sub imperiul senzualității, al visceralității (corespunzînd însă unei nevoi spirituale de descătușare), a venit cu necesitate momentul de a încărca imaginea cu sens, de a mă implica mai direct și de a mă determina mai precis.

— Așadar, un sens asumat, care presupune o codificare și o solidarizare — cu alte cuvinte, o nouă inserție în social și în istoric.

— Doream să comunic cu un grup mai mare de semeni, printr-un sistem de imagini care să mă exprime ca interioritate și, în același timp, să fie un cod mai larg de comunicare. Acele imagini emblematice ale orașului aveau ceva din libertatea dezlănțuită a gestului din faza informală, dar și o constrîngere născută din voința de a mă exprima coerent și direcționat. Coeficientul de subiectivitate era oarecum redus și imaginea se obiectiva — o tendință mai generală, începută odată cu mișcarea pop. Oricum, voiam ca imaginea să fie de actualitate, să aibă puterea de convingere a unui manifest vizual, cu adresă directă și cu implicare nemijlocită: un semnal de alarmă. Încercam, cu mijloacele mele, să avertizez de primejdia pierderii individualității și de amenințarea tehnicității opresive în viața urbană. Era strigătul unui om care trăise în libertatea naturii, într-un mediu unde semenii se cunosc și comunică direct între ei.

— Desigur, pentru că sînteți un pictor venit din Țara de Sus a Moldovei . . . Cum s-a petrecut, în procesul acestei resemantizări, saltul de la un mesaj cu funcție de alertare, care subsuma gestul expresionist-abstract unei sinteze emblematice, către un alt tip de mesaj, care presupune tocmai conștiința că sîntem unul față de altul semeni ? Poate că nici nu mai este vorba de un emițător și de un receptor: emițătorul se află undeva în afara noastră.

— Perioada URBANELOR a avut pentru mine un efect profund cathartic. Era un strigăt, o explozie: încercarea de a mă elibera de o obsesie. Să fi rămas însă la o astfel de problematică ar fi însemnat o cantonare în efemer și în relativul vieții, căci, dincolo de conveniențe și de angajamentele noastre zilnice, există și un plan mai adînc al unei vieți spirituale care reprezintă, de fapt, permanența noastră umană. Am simțit cu timpul nevoia să o exprim.

— Unicitatea se depășea în comunitate, în comuniune.

— Și aceasta, dar problema era, întîi de toate, de a mă defini pe mine. Mă exprimam într-un fel frust, dar simțeam că rămîn neacoperite o sumă întreagă de date, de cerințe, necesități și trăiri, pe care le intuiam ca o expresie a general umanului din mine. Voiam deci să mă apropii, prin pictură, prin meditație, de permanența umanului și să o exprim în niște semne pe care le-aș fi dorit emblematice pentru o valoare umană mai vastă. Aș fi putut fi pictorul acceptat al URBANELOR de gesticulație spectaculoasă și vehementă (începusem să fiu crezut cu ele !), dar problema mea ca pictor nu era și nu este de natură strict estetică, ci este o problemă a devenirii umane prin artă . . .

— Devenire și totodată edificare ! În momentul în care constructivitatea mai riguroasă a formei a prevalat asupra exprimării nemijlocite, iar devenirea lăuntrică a început să fie canalizată în niște albii ferme, ați simțit și nevoia să împărtășiți această propunere de constructivitate morală.

— Da, deoarece consider arta, așa cum afirmam și cu alt prilej, drept o consecință și nu drept un scop al vieții. Pun mai presus existența, trăitul decît arta.

— Dincolo de tinereștile căutări și vehemențe, constanta dumneavoastră lăuntrică mi se pare totuși seninătatea.

— Mereu însă cu prețul unor tensiuni interioare !

— Nu mă gîndeam la acel lirism molatic al desfătării complezente, ci la seninătatea, la clasicitatea lăuntrică spre care arta noastră pare să se îndrepte tot mai stăruitor în ultimii ani, cel puțin într-una din componentele ei majore.

— Încercarea mea de a ajunge la permanențe a coincis cu explorarea arhetipurilor, a imaginilor care exprimă realități primordiale, și aceasta dintr-un imperativ interior de a ajunge la zonele autenticității: autenticitatea ființei mele, dar și aceea a poporului din care facem parte. Dacă am putea vorbi despre o permanență, ea este organicitatea culturii săvîrșite pe acest teritoriu, ca expresie a organicității filosofiei vieții: o sudare între datele minții și ale sufletului, sub semnul unei necesități de împlinire totală a ființei. Caracterul material-senzorial este o invitație de a descoperi, subiacent, ceva de natură spirituală.

— În fond, ceea ce configurați dumneavoastră în anii din urmă sînt niște receptacule și nu mă gîndesc numai la tiparul LACREI, dar și la faptul că toate planurile pe care le angrenați și le articulați, colorate dens, cu aplicație artizanală, au un caracter net de concretețe și o plinătate afirmativă: ca niște vase . . . În același timp, PORȚILE și DRUMURILE înseamnă o deschidere.

— De fapt, toate lucrările mele sînt niște « porți » . . . și DRUMURILE și ABSIDELE și TRONURILE, toate simbolurile cu care am operat, în încercarea de a constitui un univers unitar și un parcurs semnificativ, sînt niște porți către înțelesuri mai adînci de viață . . .

— . . . înțelesuri care, tocmai datorită caracterului mitic și arhetipal al simbolurilor, sînt greu formulabile.

— Într-unul din caietele mele de însemnări zilnice îmi notam, ca o concluzie, că mă interesează mai mult procesul, drumul, devenirea decît opera propriu-zisă; mai exact spus, opera privită prin prisma devenirii ei, a drumului parcurs pînă la ea. În acest proces, un rol esențial are desenul ca exercițiu de gîndire și nu ca performanță sau abilitate: urmă, seismogramă a gîndirii, metodă de a capta ideea și forma. Este desenul ca « forma mentis » . . .

— . . . și ca metodă de esențializare, de resemantizare a imaginii.

— Se poate urmări în caiete destinul unei forme, al unui simbol, pe parcursul mai multor ani. Deși am și desene « definitive », cele în care mă simt direct și total implicat, exprimat, sînt cele din caiete, pe care nu le-am făcut pentru alții. Unele din aceste desene-jurnal sînt pure interogații legate de sensul desenului însuși. De altfel, o serie de imagini intitulate DRUMUL simbolizează tocmai acest proces.

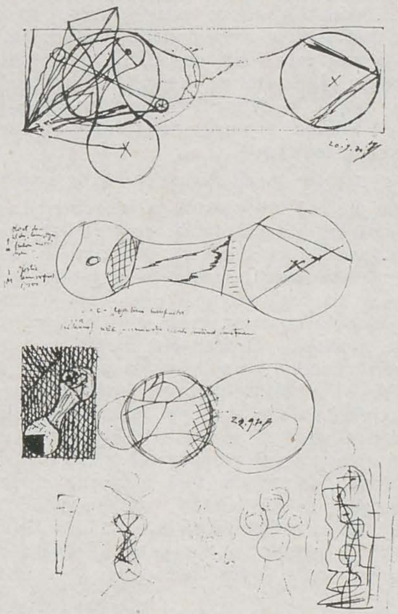
— Încotro ar putea duce un asemenea « drum » ?

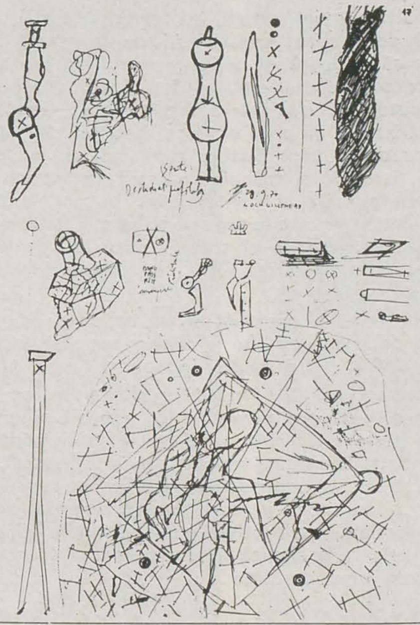
— Unificator pentru toate simbolurile mele aș vrea să fie un spațiu comunitar, un spațiu al Cetății. Sînt foarte preocupat de condiția omului și de șansa (pe care uneori o ratează) de a se simți cofratern cu semenii săi, într-un anumit mediu. Mă gîndesc la Cetatea care se poate înălța la dimensiunile patriei și care îi adună pe oameni sub un semn al unității, sub zodia unui destin în care se recunosc.

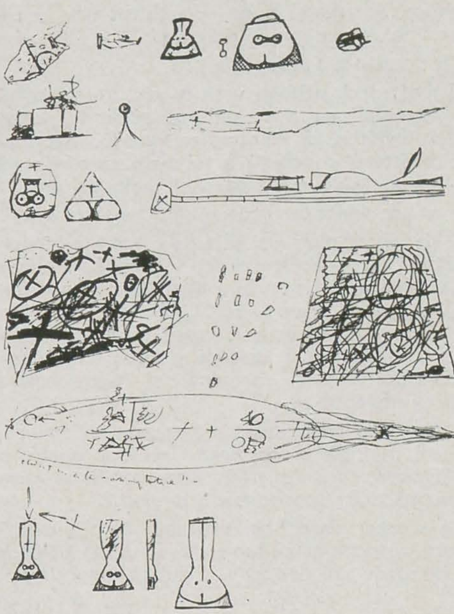
— Și, de aceea, vă înconjurați cu însemne ale unor locuri de reculegere și de recunoaștere, în care individul să se ridice la conștiința comunității. Există în aceste locuri de adunare un anumit fast aulic: ele nu îndeamnă la o despuiere de tip ascetic, ci dimpotrivă, ne cheamă parcă să îmbrăcăm haine de sărbătoare, de unde și concretețea emblemelor, senzorialitatea mereu prezentă, dar strunită cu bună cuviință.

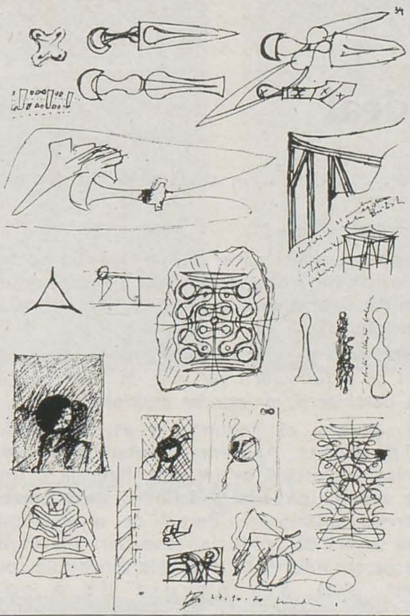
— Încerc să realizez expresia unei anumite integralități a ființei ; se pare că omul modern a pierdut-o, printr-o ruptură între minte și simțuri, între inteligență și sensibilitate, care au devenit uneori

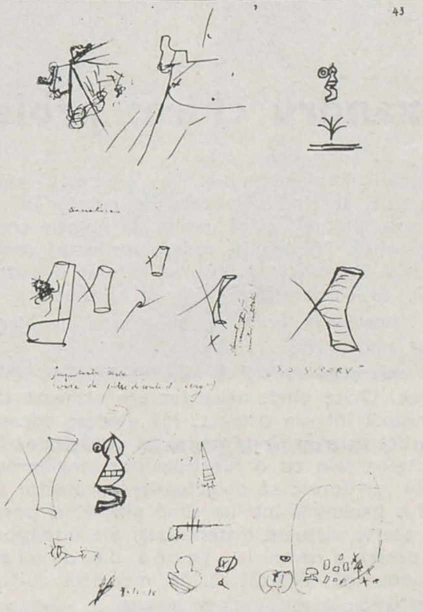
https://biblioteca-digitala.ro







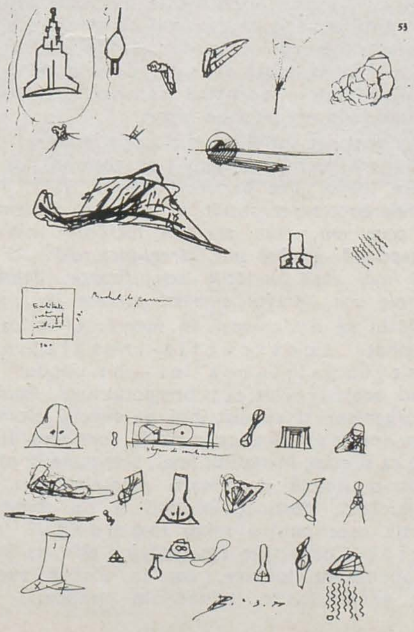


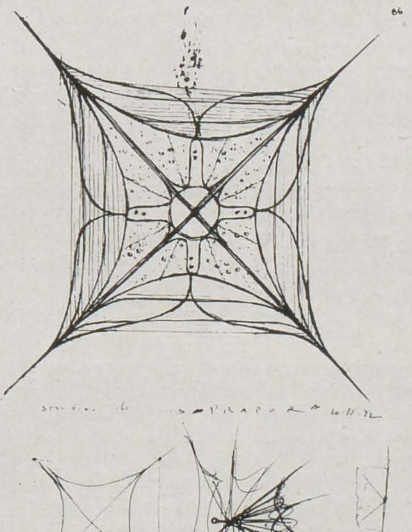


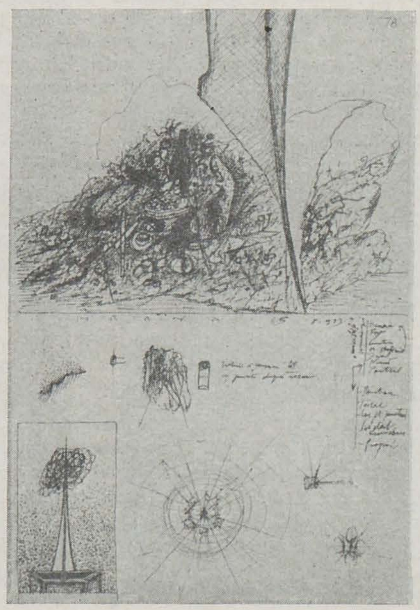
Nouă desene din caietul 4 (1970–1972)

patru dialoguri despre desen

horia bernea: impact și întrupare







https://biblioteca-digitala.ro

antinomice. Aş vrea să ajung la acea stare originară a omului întreg.

— Să fie aceasta şi o pedagogie?

— Mai mult decît atît, aş vrea ca pictura să devină mediul de realizare a acestei suduri şi, în acelaşi timp, o invitaţie la reîntregire umană. Raportul dintre caracterul concret al artei mele, care încearcă să fie urma, mărturia existenţei mele de om . . .

— . . . şi de muncitor manual . . .

— . . . da, şi un plan mai secret, o lume a ideilor, a arhetipurilor — acest raport înseamnă, de fapt, încercarea de a realiza prin artă sinteza despre care vorbeam: omul deplin. CUPOLELE sînt pentru mine semne integratoare, care pun problema plastică şi filosofică a unităţii şi a multiplicităţii, a raportului dintre constanţă şi transformare, arhetip şi invenţie . . .

— . . . un semn totalizator, în frumoasa lui ambiguitate între aspiraţie şi apoteoză. Încercaţi aşadar să fiţi « întreg », fără disjungeri între intuiţie şi voinţa constructivă, între premeditare şi proiecţie.

— Este o exprimare, mai degrabă, de tip extatic (în sensul comuniunii cu lumea revelată ca un întreg) şi nu discursiv sau deductiv. Cred că semioticienii, ca de altfel şi unii artişti, au tendinţa să fetişizeze modul de rostire, separîndu-l de substanţa care generează o operă de artă. Procesul de fabricaţie nu poate constitui mobilul însuşi al operei — ar fi o tautologie « să fabrici fabricarea » ! O analiză strict textuală nu cred că duce departe, căci opera este produsul unor factori complecşi (individuali, sociali, istorici) şi trebuie judecată în raporturile ei inter-textuale şi contextuale, în multitudinea conexiunilor pe care le are sau pe care le determină. Oricum, înţelesurile ei trebuie puse în relaţie cu fiinţa care o produce. Ceea ce urmăresc eu este sensul global.

— Globalitatea e susţinută şi de opţiunea figurală: operaţi de regulă cu cîte un singur semn sau suprasemn, definit între hotare ferme . . .

— . . . l-am numit simbol integrator sau unificator, care conţine şi expresie şi semnificaţie şi stare şi urmă, ca o emblemă concentrată şi esenţializată a fiinţei morale, gînditoare, sensibile. Vreau să-mi pun arta sub semnul ideii cu sens integrator şi nu doar al conceptelor, care sînt analitice, parţiale, disjunctive, mai apropiate gîndirii ştiinţifice. De la analiză şi cunoaştere, să trecem la afirmarea unei credinţe . . .

— . . . ceea ce exclude (sau ar trebui să excludă) de la bun început orice pretenţii declarative.

— Procesul este şi doresc să fie firesc ! Nu vreau să forţez nimic, tocmai pentru că înţeleg arta ca pe un mijloc al definirii de sine, ca pe o expresie morală a fiinţei şi nu ca pe o demonstraţie, fie ea şi înalt intelectuală.

— Mai trebuie pusă atunci problema originalităţii?

— Nici nu mă interesează ca « problemă », pentru că urmăresc autenticitatea, conformitatea cu mine şi cu locul în care trăiesc. Nu poţi să fii absolut original. În acest sens, investigaţiile generaţiei mele se situează pe linia unei continuităţi fireşti şi a unor comandamente ce vin de dincolo de noi şi ne depăşesc. Diferenţele dintre noi înseamnă răspunsuri individuale la marea problemă a autenticităţii şi a calităţii. Importantă este existenţa unui curent de idei şi a unei tendinţe de a deschide cadrele gîndirii şi sensibilităţii noastre, pentru a construi o cultură românească majoră şi de largă deschidere universală, fără a pierde contactul cu rădăcinile. Există virtuţi spirituale ale acestui popor, pe care trebuie să le fructificăm în corelare cu marile probleme ale general umanului, dînd răspunsuri care să fie ireductibil ale acestui loc.

alexandru chira: proiectul ideal

— Drumul meu este de la obiect spre proiect, trecînd prin ceea ce numim în mod tradiţional pictură, adică partea de notaţie cromatică, poetică. Nu am în vedere proiectul care se finalizează în obiect, ci obiectul care se dematerializează, se cerebralizează într-un proiect . . .

— . . . înţelegînd prin obiect punctul de plecare, motivul sau mobilul . . .

— . . . da, ceea ce stă la baza declanşării acţiunii artistice. Orice gînd, orice lucrare urmează să se împlinească într-un proiect. Mă gîndesc adesea la Leonardo, care proiecta mereu şi visa să dea corp proiectelor sale cu o funcţionalitate inginerească. Eu însă nu doresc să obiectualizez proiectul şi să închid o problemă într-un cîmp plastic, ci pornesc de la aceste virtuale materializări ale intenţionalităţii, pentru a reveni la starea de proiect, cu o anumită încărcătură de memorie culturală şi afectivă.

— Ce rol are desenul în această proiectare, implicînd aici şi proiectul şi proiecţia?

— Vizînd proiecţia perpetuă, în sens de deschidere (a lăsa mereu deschise cele patru puncte cardinale, cele patru capete sau . . . ştiu eu, ele pot fi mai multe ieşiri din operă), mă gîndesc la desen nu atît ca la o scriere cît ca la o trans-scriere, prin care se trece din lumea obiectului la sensurile văzute prin transparenţă. Desigur, păstrez şi sensul de comunicare al scrierii. Este o trans-scriere din fondul memoriei. În ce priveşte desenul, l-aş putea defini prin raportare la alţi termeni, în primul rînd la culoare, cu care întreţine o relaţie de complementaritate.

— Este problema oricărui pictor !

— Concretizez această problemă în relaţia dintre geometrie şi natură. Trebuie să spun însă de la bun început că sfera desenului este mult mai largă decît aceea a geometriei, care înseamnă pentru mine, dincolo de ordinea conceptuală şi de delimitările topografice, o schelă pentru posibile construcţii, ceea ce implică şi noţiunea de transparenţă. Proiectul ideal ar fi acela care conţine o armătură transparentă.

— Deci nu identifici schela cu desenul.

— Nu, ea este doar o parte a desenului sau, dacă vrei, a proiectului meu. Aş vrea să adaug că geometria nu include numai liniile controlate de compas şi de riglă. Pentru mine poate exista şi o geometrie vîscoasă, pot exista aglomerări de linii stufoase, instituind cuvinte cum ar fi « fîn » sau « ploaia din linii rupte ». Sînt nişte cuvinte desenate care se alcătuiesc în sintagme, propoziţii şi fraze, constituind în totalitatea lor poemul-angrenaj.

— Formulezi mereu !

— Nu pot trasa nici măcar o linie fără să o numesc — fie ea oricît de « abstractă », adică lipsită de efecte iluzioniste figurative. Cuvîntul îmi declanşează starea de a face.

— Uneori scrii pe pînză aceste cuvinte. Oare obsesia numirii şi a formulării nu vine în contradicţie cu nevoia deschiderii, a ieşirilor multiple?

— Nu, pentru că redundanţa asumată întăreşte sensul de proiect. Aparenta repetare a termenilor, din imagine verbală în imagine figurală şi invers, îi face « să-şi ţină locul », fixînd o stare peste care s-ar trece, altminteri, destul de uşor. Reluările tind să surprindă polifonia, reverberaţiile multiple. Numeroasele informaţii şi filtrele senzoriale concură la acest efect, din nevoia de a spune totul. De multe ori, un cuvînt nu poate fi desenat sau nu ştiu cum să-l desenez: atunci îl scriu (sau invers).

— Între calitatea verbului şi calitatea desenului se menţine o relaţie poetică . . .

— . . . da, atît prin juxtapunerea de sensuri cît şi prin scurtcircuitările pe care le caut de multe ori în asocierile de imagini şi de cuvinte . . .

— . . . asocieri în care fiecare element este pus altfel în valoare, cu o anumită tentă suprarealistă.

— Prin scurtcircuitul juxtapunerilor, prin perplexitatea asocierilor nefamiliare (de multe ori imposibile într-o ecologie a imediatului), se recuperează o dimensiune individuală implicită, nebănuită fiindcă suprimă programatic alegorizarea.

— Aşa apar « tractorul », « cîinele », « chibritul cu flacără » şi alte încercuiri imagistice la a căror delimitare (dar şi deschidere) concură formulările scrise.

— Sînt încercuiri în memorie ale unor stări şi ale unor « cuvinte »: anatomii posibile, timpi ai arderii . . .

— Desenul ţine deci de domeniul formulabilului, urmînd ca inefabilul să revină atributelor picturalităţii.

— Nu e chiar aşa, pentru că ceea ce se poate formula păstrează mereu o încărcătură incontrolabilă, care poate fi totuşi dirijată din umbră. Dacă formularea este bună, clară din punct de vedere plastic, se păstrează mereu o distanţă şi o discreţie faţă de secretul încărcăturii spirituale . . .

— Refuzi picturalitatea? Cel puţin aşa deduc pe baza textului la catalogul pentru bienala de la Sao Paulo.

— Un îndepărtat « accident autobiografic »: primul meu contact cu pictura, şi poate cel mai intim, s-a realizat pe cale olfactivă. În paranteză fie spus, pentru mine memoria olfactivă are cel puţin aceeaşi importanţă cu cea vizuală. Păstrez în memorie mirosul uleiului de in, ca pe un elixir puternic stimulator, declanşator de revelaţii. Spuneam că opun desenului culoarea, care este pentru mine un fel de aparenţă-suvenir. Ea restituie, prin filtre senzoriale şi afective, naturalul dat sau imaginat. Decurge că senzorii înşişi acţionează ca *tranzistori de memorie*.

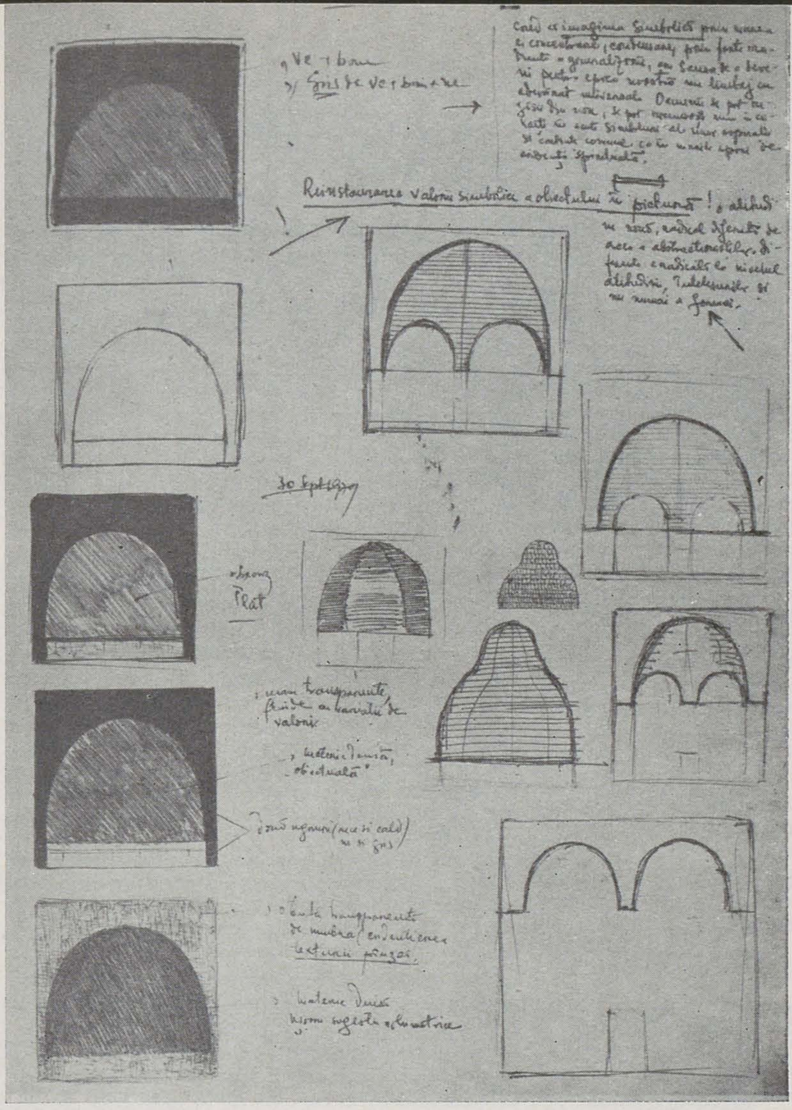
— Este o calificare şi o nuanţare a sensurilor, în numele ieşirilor multiple despre care vorbeam.

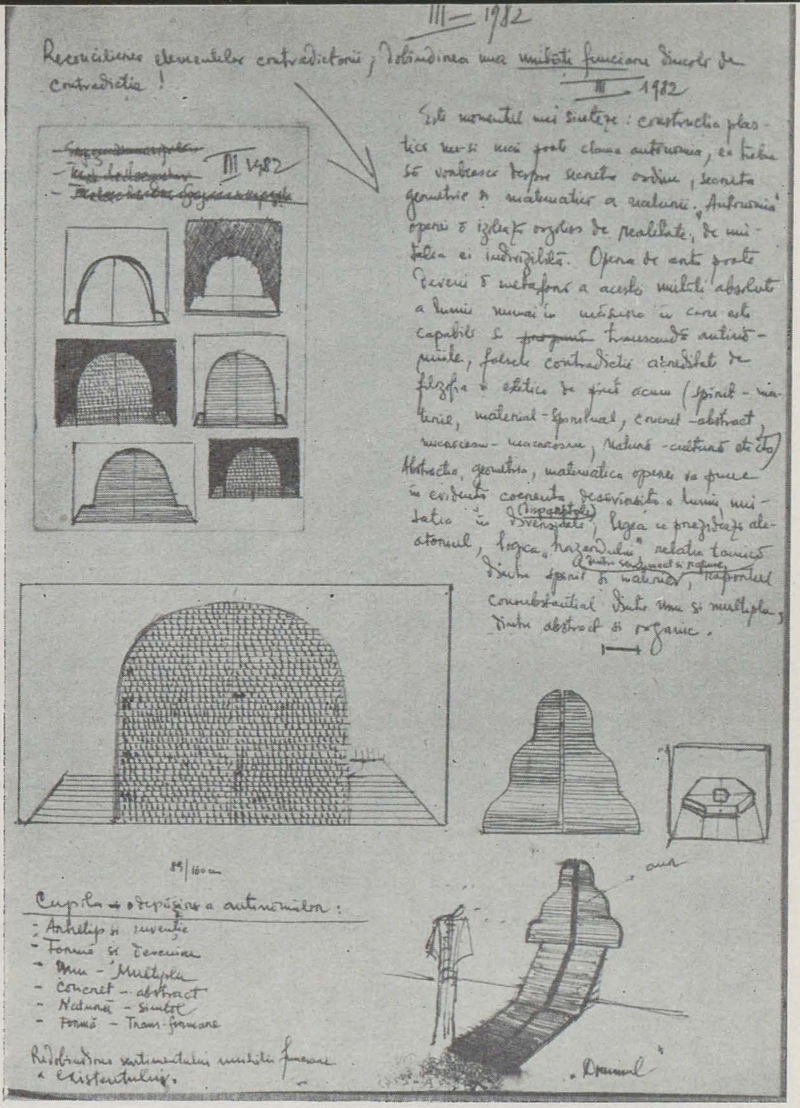
— Da, este o îmbogăţire a paletei stărilor afective, prin « ruginire », « aurire » şi « argintare », ca ecouri, ca urme, ca umbre ale culorilor majore trecute prin memorie. Bineînţeles că pelicula de culoare nu trebuie înţeleasă ca materie opacă, ci ca transparenţă spre desen, spre sensurile « *electric* » insinuate dedesubtul aparenţei-suvenir. Linia, aşa cum spunea Kandinsky, se exprimă pe ea însăşi, dincolo de faptul că descrie sau sintetizează trăsăturile unui motiv. Nu înţeleg desenul doar ca o modalitate de a ocupa şi de a defini o suprafaţă aleasă ca suport. E adevărat că trasarea unei linii instituie, de o parte şi de alta, malul stîng şi malul drept, dar pentru mine această linie este mereu suspendată, liberă de planul-suport. La modul ideal, desenul s-ar înscrie pur şi simplu « în aer » şi cred că în această aspiraţie el se întîlneşte cu poezia. Desenul este mereu o anticipaţie şi conţine experienţa cea mai complexă, cumulînd totalitatea energiilor ce fac să fiinţeze natura şi spiritul. El se caută pe sine, dincolo de propriul loc fizic, într-o perpetuă retorică, pentru a se autodefini în accepţia de *proiect*.

— S-a conturat astfel tema discuţiei noastre: desenul ca iniţiere (act întemeietor) şi, totodată, ca introducere într-o lume personal definită. Ştiut fiind că formularea ta s-a constituit, în linii mari, de aproximativ zece ani, cum se nasc lucrările: sub formă conceptuală, grafică sau întregi-picturală? Îţi imaginezi mai întîi unităţile semnificante, delimitările figurale sau întregul ambient populat de însemne?

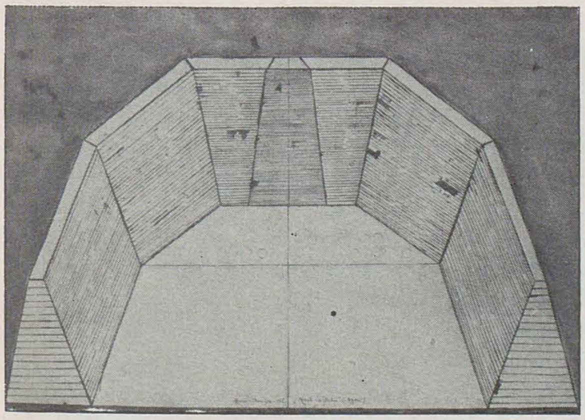
— Totul se declanşează în momentul în care am imaginat construcţia-instalaţie şi funcţionalitatea ei — un model utopic avînd acelaşi nume ca şi proiectul final. Apoi încep să organizez şi să distribui pe funcţii elementele (« cuvintele ») care concură la formarea lucrării. Este ca şi cum, în stadiul final, s-ar pune în mişcare, printr-o simplă declanşare mecanică, un aparat nemaivăzut, destinat folosirii şi nu semnificării. Acesta este pentru mine momentul revelaţiei. Conotaţiile elementelor sînt, la început, preponderent tehnice, dar în umbră veghează, încă nemărturisite, trimiterile poetice.

https://biblioteca-digitala.ro



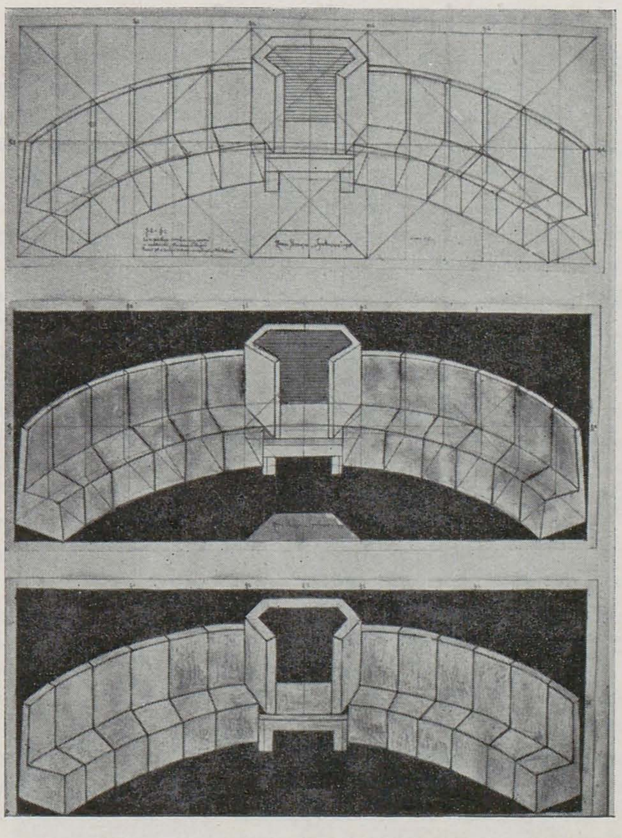


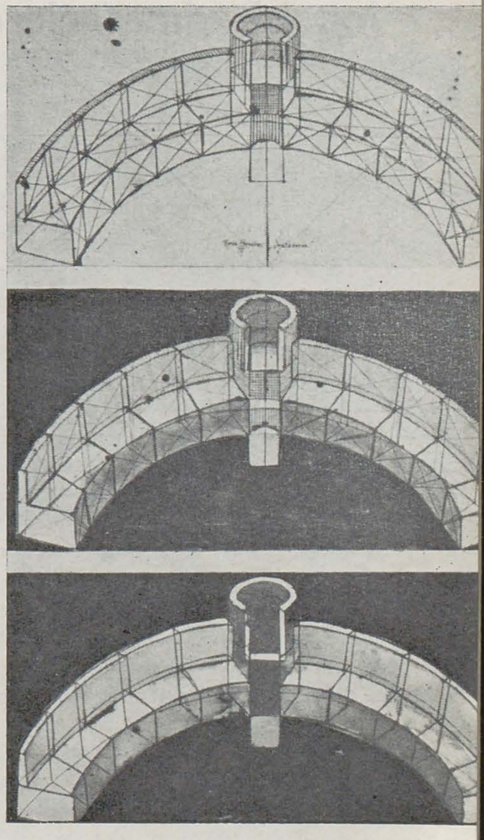
marin gherasim: resemantizarea imaginii



3. Marele amfiteatru

1, 2. pagini de caiet





4, 5. Synthronon

https://biblioteca-digitala.ro

— Este un model imaginar, inventat . . .

— . . . dar vezi cît de concret ! În drumul spre proiect, silueta amăgitoare a primei întrupări se destramă încetul cu încetul, trecînd din planul memoriei în planul oglinzii, către statutul de poem funcțional: o anumită stare de agregare și de funcționare a « cuvintelor ». Tocmai transparența despre care vorbeam face posibilă « lectura » sensurilor, intervenind aici și filtrele cromatice și senzoriale. În această accepție, desenul nu are nimic de a face cu asemănarea, el nu ține de o nostalgică sau jurnalieră întoarcere la motiv. Desenul ca proiect este o arhitectură articulată pentru semnificare, destinată unei locuiri spirituale: o arhitectură în straturi, transparentă înțelesurilor și dincolo de ele, perpetuu tridimensională (sau, mai degrabă, multidimensională).

— Vorbind despre instalații, fie ele și poetice, desenul care vizează funcționalități ar putea să pară un desen pseudoingineresc. De fapt, el este « partea cea bună » din tine, aceea care se cere spusă, împărtășită — de unde și obstinația de a clasifica, formula și enunța totul, ca și cum ai vrea mereu să-ți iei în stăpînire propria persoană.

— Nu clarificarea, rezolvarea sau formularea sînt aspirațiile conținute într-un proiect, ci găsirea întrebării ideale, acea întrebare totală, deschisă cu bună știință multiplelor re-construcții și re-proiecții. Lucrurile rămîn mereu descoperite, fragile și vulnerabile, cu haloul lor de istorie și experiență. Casa geometrului (a celui care proiectează mereu) se caracterizează printr-o plurilocuibilitate simultană: fiecare poate pătrunde acolo, pentru a-și concepe sau pentru a-și citi propriile sale proiecte.

— Desenezi, așadar, în numele unui proiect ideal.

— Proiectul ideal ar urma să fie un Templu al așteptărilor cu o instalație pentru rememorare cuprinzînd apoi Izvorul și Fîntîna, Poarta cu dublul sens al trecerii, podețe și punți, Casa cu planul orizontal al Cinei (dreptunghi-diagramă a ideilor). S-ar mai afla acolo un Telepoem cu oglinzi pentru memorie, Ferestre-poem, o Oglindă pentru semănător și un Pătrat-răsadniță pentru ridicarea la putere a cuvintelor desenate, pentru operațiile « aritmetice » necesare extensiei în ogorul-anexă, conceput ca nelimitare geometrică. S-ar mai afla, de asemenea, multe « încăperi », cum ar fi cea care conține vîrtelnița goniometrică (rezervor de linii) și ghemul originar. Pentru a ieși din Proiect, mai am în vedere Trei proiecte de drum, oglinzi spre toate punctele cardinale, multe filtre și ecrane și chiar o Pompă pentru alimentarea cromatică a anotimpurilor.

Îmi imaginez expoziția ideală ca pe un imens scenariu într-un singur proiect, pe care fiecare ar putea să-l poarte cu sine, pentru o autoconstruire din temelii, începînd cu o casă, cu o îngărduire . . . și pînă la drumul tangent perimetrului. Drumul, nesfîrșită curgere și parcurgere stînga-dreapta, este o dreaptă (ideea liberă la ambele capete) avînd ca moment al simetriei amiaza. Pe axa adîncimii, pe care aș numi-o axa timpului, amiaza este la (în) « persoana întîi »: eu sînt acela care desfășoară drumul, devenit astfel o călătorie în care se neagă pe neștiute tot ce se afirmase pînă atunci ca proiect, oricît de funcționale (pragmatic sau poetic) s-ar fi instituit instalațiile, stereopoemele, telepoemele . . . Drumul a devenit expresia cea mai evoluată a proiectului, proiecția însăși.

— Cînd definești desenul ca proiect, implici atît punctul de plecare cît și multiplele ținte întrevăzute. El este scopul în numele căruia te folosești, cu zgîrcenie, și de mijloacele picturalității.

— Și totuși, proiectul ideal este o Pictură. Mai toate lucrările mele au subtitlul de « proiect colorat », așa cum aș spune « vis colorat ».

— Culoarea — un mediator pentru împămîntenirea conceptelor ?

— Este mai mult un filtru sau o lentilă pentru nuanțarea sau citirea unei stări existente în desen. Luminile și umbrele care acompaniază ductul liniar sînt niște ecouri. De altfel, imaginez o matrice, un tipar pentru umbre, absență, tăcere, ecou . . . Este un fel de index al tăcerii, cu sensul de loc geometric negativ pentru deschiderile de care vorbeam. Revenind la linie, pe aceeași curgere obțin prin culoare anotimpuri (cei patru timpi convenționali cu care lucrez), ca diferite nivele de realitate și tot atîtea calificări afective ale discursului. Această peliculă de culoare, la limita materialității, apare de multe ori ca o împăienjenire.

— Cu alte cuvinte, culoarea ține de întrupări și de ambianțe, în vreme ce prin desen obții și echivalentul figural al verbului.

— Într-o accepție mai largă, desenul este însăși disciplina care face posibil proiectul. Pe de altă parte, metaforic vorbind, desenul meu este făcut cu « cerneală electrică »: firele liniilor au și funcția de a configura, dar sînt și niște circuite pentru sensuri. Intervențiile scrise au nu numai rolul de fixare, dar și de atenționare: nu este doar ceea ce se vede scris sau desenat, ci și ceea ce nu scrie acolo. Toate cuvintele, singure sau în sintagme, sînt suspendate într-o geometrie transparentă, ca într-o prismă care le scoate, prin izolare, din timpul lor firesc și din spațiul care le e propriu

— . . . pentru a le conferi o durată și un loc.

— Se poate spune și așa. O astfel de prismă mi-ar izola conceptul de « cireși înfloriți în geometrie transparentă » sau ar deveni o « zonă pentru ploaia continuă din linii rupte ». Discuția noastră a vizat însă mai mult aspirațiile legate de domeniul desenului; mă simt încă departe de formulările propuse aici. Această permanentă readucere la subiect este poate un demers enervant, barocizant, dar nu pot renunța artificial la ceea ce mă reprezintă, nu pot renunța în numele unei simplități simplificatoare, deși nevoia de simplitate există și ea va determina probabil o serie de renunțări (de exemplu la scrisul din lucrări), cu condiția ca acestea să nu afecteze caracterul de cercetare și de anticipare al fiecărui proiect.

— Mai importante decît renunțările mi se par raportările. Oricît ar fi de personală lumea ta, explorarea eului nu ajunge.

— La nivelul aspirației — poate himerice — am și eu maeștrii mei, pe care îi prețuiesc fără să îi urmez: pe Leonardo, pentru motivul amintit; pe Millet, pentru forța de ridicare la putere a naturalului profan, a lucrului și a lucrării umane; pe Brâncuși, pentru simplitatea în neodihnă.

ion bitzan: scriere, transcriere și parfumuri

— Vă preocupă măsura timpului.

— Da, este tema unei viitoare expoziții, dar nu mă refer la modul în care e reflectat și înțeles timpul în fizică sau în filosofie, ci la ciclurile sale naturale, la bucuria de a trăi anotimpurile, zilele și nopțile care țin de însăși ființa noastră.

— Ritmurile trasării, continuitățile și discontinuitățile acestor similiscrieri țin mai mult de un timp subiectiv, de o durată trăită?

— Este adevărat, dar vreau să mă refer și la acel timp pe care îl trăim cu toții. Implicarea personală cea mai directă există în caietul de însemnări zilnice, unde fiecare desen-scriere răspunde momentelor și stărilor unei zile, de fiecare dată altele, sub influența cadrului natural, a presiunii atmosferice, a soarelui sau a unui cer înnorat . . . Aș vrea ca tot ceea ce fac să poată fi desfăcut ca un fruct, păstrînd o prospețime și un parfum anume. Alte tipuri de căutări, care vizează, să spunem, arhivele foarte adînci ale istoriei sau ale persoanei, nu corespund felului meu de a fi.

— Cum se întîlnesc scrierea și desenul în aceste caligrafii ?

— Ele sînt pentru mine unul și același lucru și îmi permit să descriu niște stări sufletești, o lume personală.

— Le descrieți cu bună știință sau le lăsați să se transcrie prin intermediul brațului, al mîinii și al instrumentului de desenat, cu o decontractare de dicteu automat?

— Le transcriu dintr-o necesitate interioară. Simt nevoia să fac acest lucru zilnic, ca și cum aș completa o agendă.

— Cred că singura codificare este aceea a disciplinei scrisului, dată de ritmicitatea trăsăturilor și de succesiunea măsurilor (ca să folosim un termen din transcrierea muzicală), pe care le deprindem cu toții învățînd să scriem. Gimnastica pe care o presupun gesturile scrierii este atît de bine exersată și de adînc asumată încît ele devin o transcriere curgătoare, ceea ce face ca înlănțuirile de trăsături pe care o face posibilă această școlire a mîinii să aibă o anumită regularitate. Totuși, trăsăturile rămîn libere, imprevizibile.

— Dacă aș avea un cod și niște semne cu care să lucrez mereu, ele s-ar repeta cu o anumită frecvență. Or, caligrafia mea este continuă și se modifică neîncetat după stările sufletești în care mă aflu în momentul cînd desenez.

— Folosiți, în acest mod special de a desena, niște infrasemne sau microsemne a căror putere semnificantă și expresivă se resimte doar subliminal; impactul lor asupra receptorului e greu discernabil, pe cînd o culoare netă, etalată pe o suprafață mare, are un impact evident, chiar dacă dificil de tradus în cuvinte.

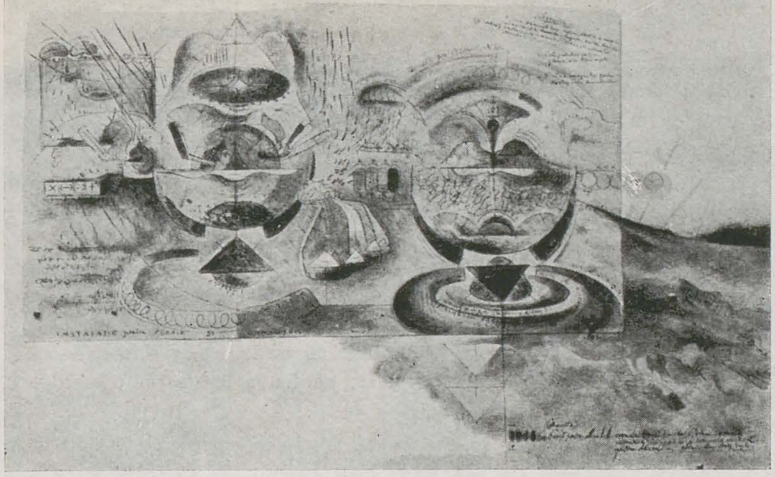
— Mizez pe faptul că privitorul are foarte mult de a face cu scrisul și cred că îl captez tocmai prin această familiaritate. Mulți sînt aceia care se apropie de cărțile mele și încearcă să vadă ce scrie acolo, pînă își dau seama că nu scrie nimic . . .

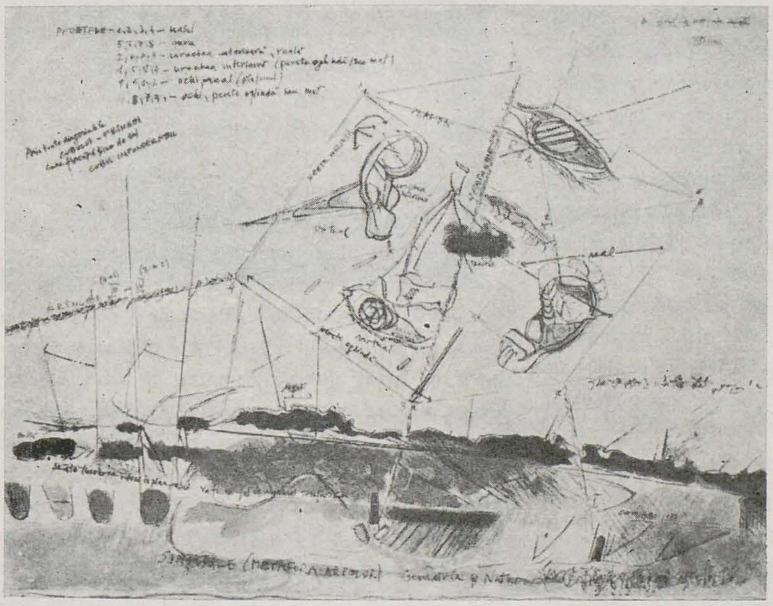
— . . . de unde și stupoarea privitorului, pentru care scrisul este în mod obișnuit mijlocul de a-și transporta gîndurile și de a-și face cunoscute intențiile, pe cînd în desenele dumneavoastră nu este vorba de nici un sens explicit: nu este o rostire. Ele valorifică însă funcția liniei de a înregistra și transcrie mișcările, fluxurile și refluxurile vieții interioare.

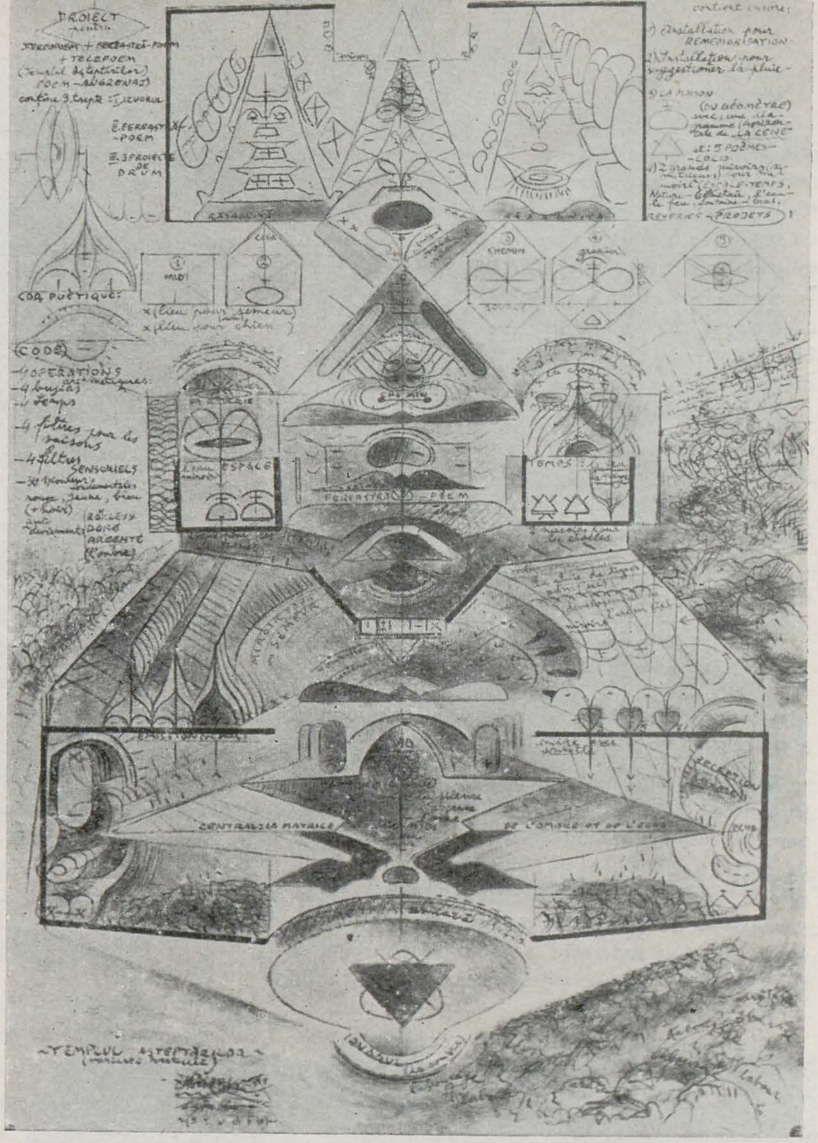
— Ceea ce doresc eu este ca linia să aibă calitatea sunetului, să aibă o frumusețe a ei, dată de profesionalismul execuției — delicatețe, prospețime, acuratețe . . . Numai în acest fel linia poate comunica.

— Dincolo de melodicitatea traseului apar așadar calități timbrale legate de inst.umentul trasării și de suportul care primește acest desen devenit caligrafie.

https://biblioteca-digitala.ro

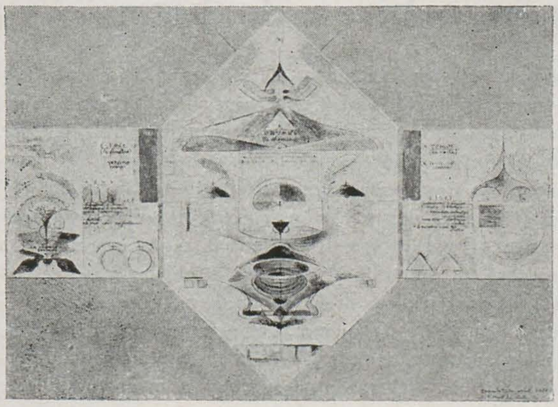


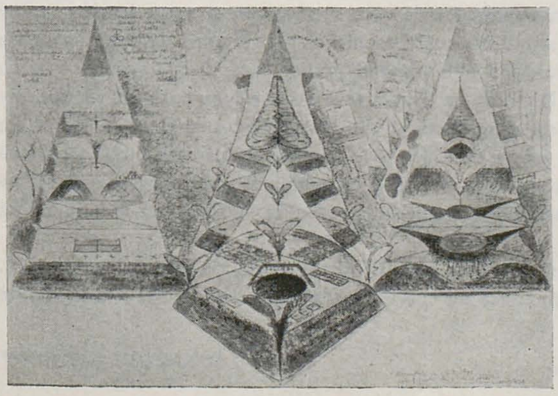


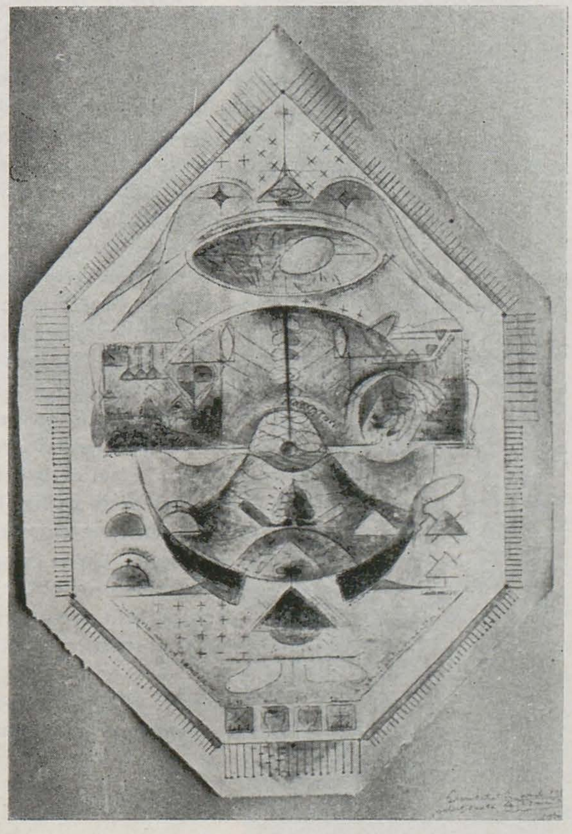


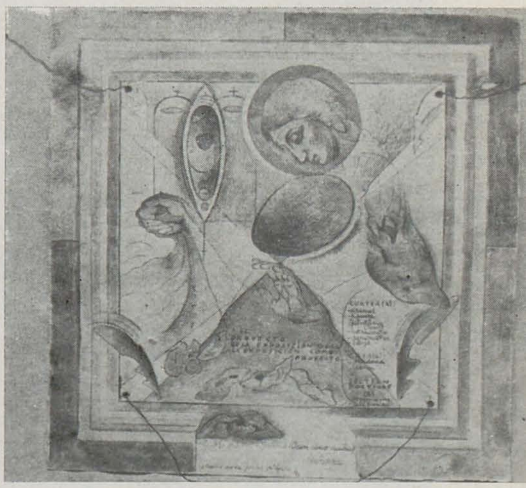
patru dialoguri despre desen

alexandru chira: proiectul ideal









1. Instalaţie pentru sugestionat ploaia şi curcubeu (proiect colorat)
2. Simţurile (metafora artelor), 1972
3. Templul aşteptărilor (varianta verticală), studiu

4. Telepoem cu oglinzi pentru memorie (proiect colorat)
5. Trei proiecte de drum, studiu
6. Oglindă pentru semănător (proiect colorat)
7. Madona cu suveică (proiect colorat)

https://biblioteca-digitala.ro

— Este altceva decît acel desen de reprezentare prin care creionăm și punem în valoare un obiect, prin care transpunem în două dimensiuni elemente tridimensionale și dăm senzația adîncimii. Despre un studiu de atelier nu prea poți să spui că are o caligrafie, decît poate în sensul calității gestului . . . În esența lui desenul este însăși pasta cu care se modelează, încă de la început, ideea. Cu desenul se gîndește și se pornește în artă.

— Se pot face distincții între traseul regulator, care croiește un spațiu, traseul revelator, care servește configurării pe un ecran, ca pe un geam, a unei scene virtuale (desenul reprezentațional) și traseul ca descărcare energetică.

— Aș adera la cea de-a treia categorie. De fapt, desenul este ca o seismogramă a stărilor sufletești.

— Trăirile nu sînt însă supuse introspecției, pentru a fi decelate, definite și apoi formulate. Între fluxul interior și expresia liniară pare să fie o legătură mult mai simplă și mai intimă.

— Așa și este, dar nu trebuie să trecem cu vederea frumusețea însăși a meseriei. Hîrtia, pînza, lemnul, peretele răspund în mod diferit și toate acestea țin de profesionalism, de o anumită virtuozitate care se transmite prin școală, prin cultură și care se formează în exercițiile zilnice de atelier. Actul de a desena sau de a scrie este în sine o plăcere. Simt că zilnic trebuie să consum această mică doză de « narcotic » !

— Mă gîndeam în timp ce vorbeați la desenele copiilor, la acea sensibilitate (greu de imitat) a contactului dintre pensula aflată în mîna unui copil și hîrtia pe care o lasă să se plimbe, obținînd trăsături și pete de o calitate timbrală pe care artistul cultivat rareori o poate egala.

— La copii, ca și la primitivi, calitatea liniei ține de încărcătura sufletească a trasării. Aș dori ca desenele mele să arate la fel ca desenele copiilor, dar în cazul lor se vede că mîna a fost împinsă de instinct și de intuiție, ascultînd de o altă stare decît aceea pe care o am eu în momentul în care produc un desen. Intervin educația gestului și o serie de acumulări culturale, din cauza cărora nu mai pot avea prospețimea unui copil ; nici n-aș vrea să o am, pentru că țin la această încărcătură de profesionalism. Și totuși, prospețimea este suportul nostru, ea ne ține în viață !

— În ce măsură proiectați și în ce măsură vă proiectați în ceea ce faceți?

— Cred că toate lucrările mele au o încărcătură poetică.

— Sînt, în același timp, niște obiecte bine croite și clar configurate, deși în alcătuirea lor desenul pare să fie partea cea mai puțin codificată.

— De aceea și recurg la confecționarea de cărți sau caiete, care arată ca niște manuscrise și nu ca pagini ale unui desenator care vrea să reprezinte ceva. Desenele mele nu pot fi de sine stătătoare: ele trebuie să facă parte din ceva. Obiectul, la rîndul său, are o trimitere precisă.

— Desenul de acest tip este imprevizibil ; în schimb, culoarea poate fi programată, ca obiect al unei cercetări.

— E drept că în abordarea culorii lucrurile sînt mai sistematizate, mai gîndite, chiar dacă fiecare dintre noi este în fața culorii subiectiv. Nu se pot trasa niște legi precise. Fiecăruia o pată de culoare îi spune altceva — depinde și de ambianță și de starea sufletească . . .

— Ați stabilit corespondențe între sunete și culori, între zile și culori, între anotimpuri și culori . . . « Armoniul psihocromatic » pe care l-ați realizat ar putea fi considerat ca un produs de design.

— Într-adevăr, dacă mă gîndesc bine, trimiterile acestor pagini cu multe culori, care îl pot influența pe privitor și îi pot transmite ceva, au mai mult de a face cu designul decît cu desenul sau cu pictura, dar este vorba tot de un obiect de artă și nu de un produs de design cu o anumită funcționalitate. Obiectul își pierde toate funcțiile utilitare și rămîne valabil doar prin faptul că spune de fiecare dată altceva. E bine ca, în această viață trepidantă, omul să aibă și niște momente în care să fie foarte degajat. Sînt necesare și clipele de deconectare ! Revenind la culoare, aș vrea să spun că ea are rezonanțe mai adînci în sufletul omului decît desenul, oricît de bine ar fi făcut acesta. Oricît de rafinate ar fi vechile scrieri chineze sau japoneze, un perete de la Vila Misterelor din Pompei, de exemplu, te impresionează atît de puternic încît nu poți să-l uiți niciodată. . . Culoarea este întotdeauna vie. Mă refer la pata pură, lipsită de modulări, la amestecul pigmentar în sine.

— Urmărind să obțineți și în desen această putere de comunicare, vă eliberați de rigori și convenții, respectînd doar cerințele punerii în pagină.

— E drept că scrierea mea are o anumită dezinvoltură și se desparte de obișnuita scriere riguroasă, în care ești nevoit să folosești niște semne în număr finit și un cod. Oricît de bun scrib ai fi, aceste convenții te blochează. Fără să fie scăpată de sub control, scrierea mea rămîne liberă și apropiată de gest, păstrînd în ea o doză de senzualitate.

— Impulsurile ale căror urme se citesc pe hîrtie sînt nu numai afective, dar și motorii — niște seismograme sau psihograme.

— Este ca un fel de curgere, păstrînd un contact permanent între starea sufletească și pagina de hîrtie. Această caligrafie continuă se configurează de fiecare dată altfel. Uneori barez sau șterg rîndurile scrise, învăluind liniile, pentru a le da un mister și o adîncime.

— Să fie aceasta și o atenționare la primejdia de a ne lăsa prea mult copleșiți de convenții și coduri? Dintr-un vehicul indiferent al gîndurilor și al intențiilor, scrisul devine, așa cum spuneam, o urmă expresivă.

— De multe ori cred că nici nu este o scriere gratuită. Mi-ar face plăcere să o descifrez cîndva !

— Mesajul ar putea fi: « oameni buni, nu vă luați prea mult în serios ! »

— E adevărat că unii dintre noi își consideră existența cu atîta gravitate încît aproape că nu-și mai dau seama cînd trăiesc sau pentru ce trăiesc și rămîn robii unor probleme care îi macină. Oricum, lucrurile grave țin, cum se spune, de steaua fiecăruia și nu cred că e bine să forțăm traseul firesc. Poate că sînteți decepționat de acest interviu, pentru că n-am stabilit pentru desenul meu niște puncte cardinale care să dea de gîndit oamenilor. De fapt, interviul trebuie să fie la fel ca desenele mele, foarte deschise și, în același timp, contemporane, adică « la zi » în raport cu evenimentele și cu viața noastră. Există poate în ele o tonicitate de care avem cu toții nevoie. Chiar dacă grafismul lor este înțesat și barat, ele sînt niște desene neîntortocheate, care au o deschidere și o limpezime, ca un cer foarte luminos.

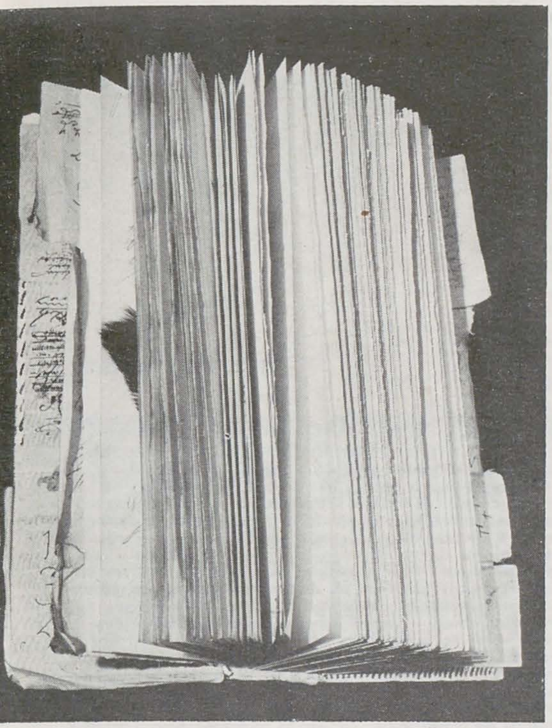
interviul investigator, convorbirea de lucru

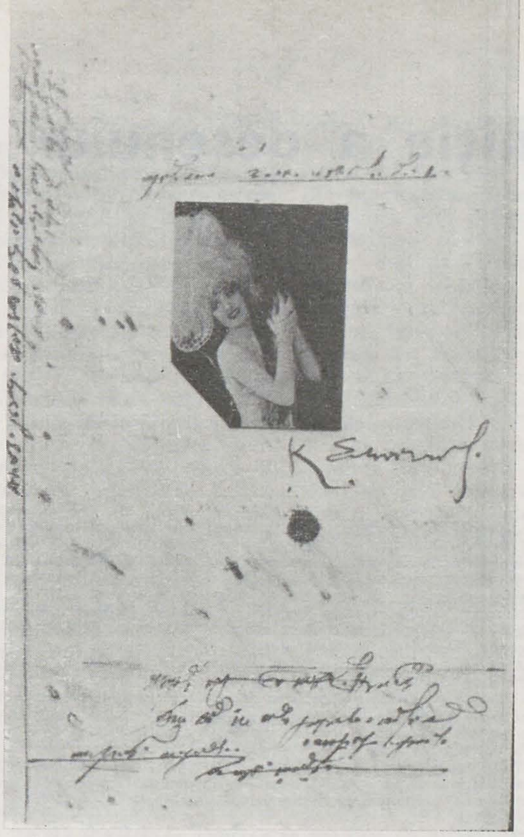
Provocat pe nepregătite la o discuție cu temă vagă, pictorul este fie reticent, dacă îi repugnă formulările și explicitările, fie disponibil la o înlănțuire de iscodiri-mărturisiri a căror șansă mi se pare a fi aceea de a dezvălui mai mult și mai viu modul său de gîndire-făptuire decît autocomentariile cu grijă și programatic redactate. Am stat așadar de vorbă, avînd ca martor magnetofonul (firește că formulările au fost ulterior cernute, ameliorate și întregite) și am aflat că desenarea echivalează cu ținerea unui *jurnal*: exercițiu de gîndire figurală pe drumul devenirii interioare, al definirii de sine (Marin Gherasim), transcriere dezinvoltă, savuroasă a stărilor și momentelor în niște psihograme criptice și totuși familiare (Ion Bitzan). Desenul este o *proiecție* relevantă pentru activitatea ordonatoare a spiritului și pentru trăirea materializată în contactul viu cu planul de proiecție (Horia Bernea) sau pentru « cuvintele » grele de memorie care se lasă încercuite în angrenaje și armături transparente (Alexandru Chira); proiecție, de asemenea, a ființei întregi căutătoare de sensuri globale, a trăitului care se manifestă eruptiv, dar și călăuzit, în cîmpul imaginii sau proiecție a mișcărilor, fluxurilor și refluxurilor vieții interioare. Mai apropiați sensului prim al vocabulelor « design » sau « disegno », unii pictori (și probabil că cei mai mulți) își impun disciplina austeră a delimitărilor, decupajelor și axărilor pentru a proiecta forme semnificante care să răspundă prompt *intenționalității* și să fie hărăzite unei *finalități*. Sensul designării sau al denotării iconice este lăsat mai degrabă pe seama școlii de desen, Desenarea, în sensul de atelier al *trasării* și al *impactului* grafic, pare să fie proprie mai cu seamă lui Bernea și lui Bitzan, pentru care urmele lăsate pe un suport trebuie să salvgardeze sau să restituie prospețimea aurorală a concretului. Liniile complicat caligrafiate ale lui Bitzan sînt expresive prin duct, ca niște conducte pentru o descărcare energetică, în vreme ce Chira și le dorește suspendate într-o perpetuă anticipație, ca niște fire de telegraf prin care ar putea circula sensurile, din « nevoia de a spune totul ». O ultimă mențiune privește *formularea*: desenezi cuvinte, încapsulezi înțelesuri sau lași să se rostească mesaje cărora le ești releul necesar?

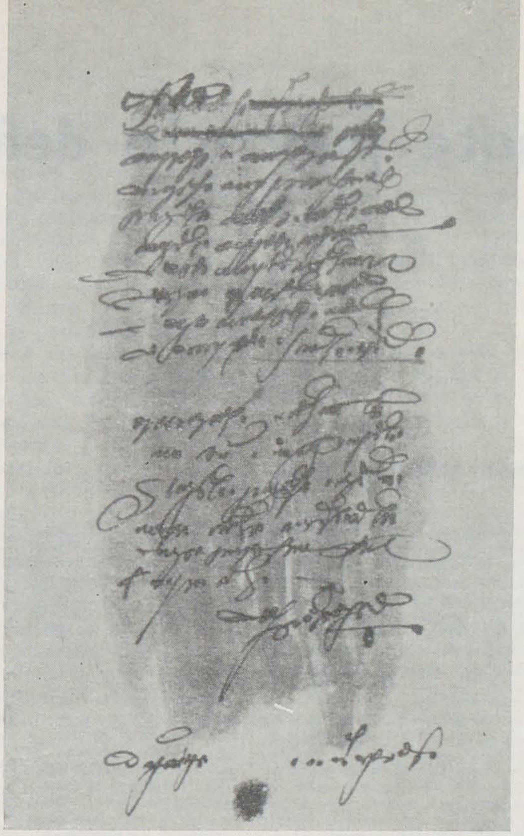
Mă refer la formulările figurale; cele verbale pot fi de multe ori, în cazul artiștilor, sursă de perplexități. Cît de grijulii se arată ei cu explicațiile și definițiile, dacă nu cumva sînt niște naturi senine și capabile de autoironică distanțare!

Theodor Redlow

https://biblioteca-digitala.ro

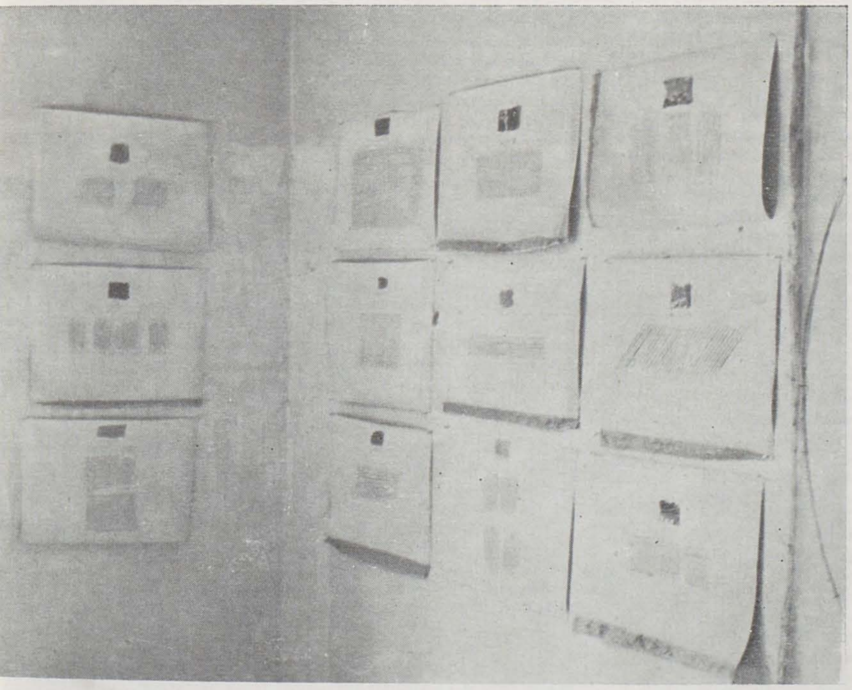






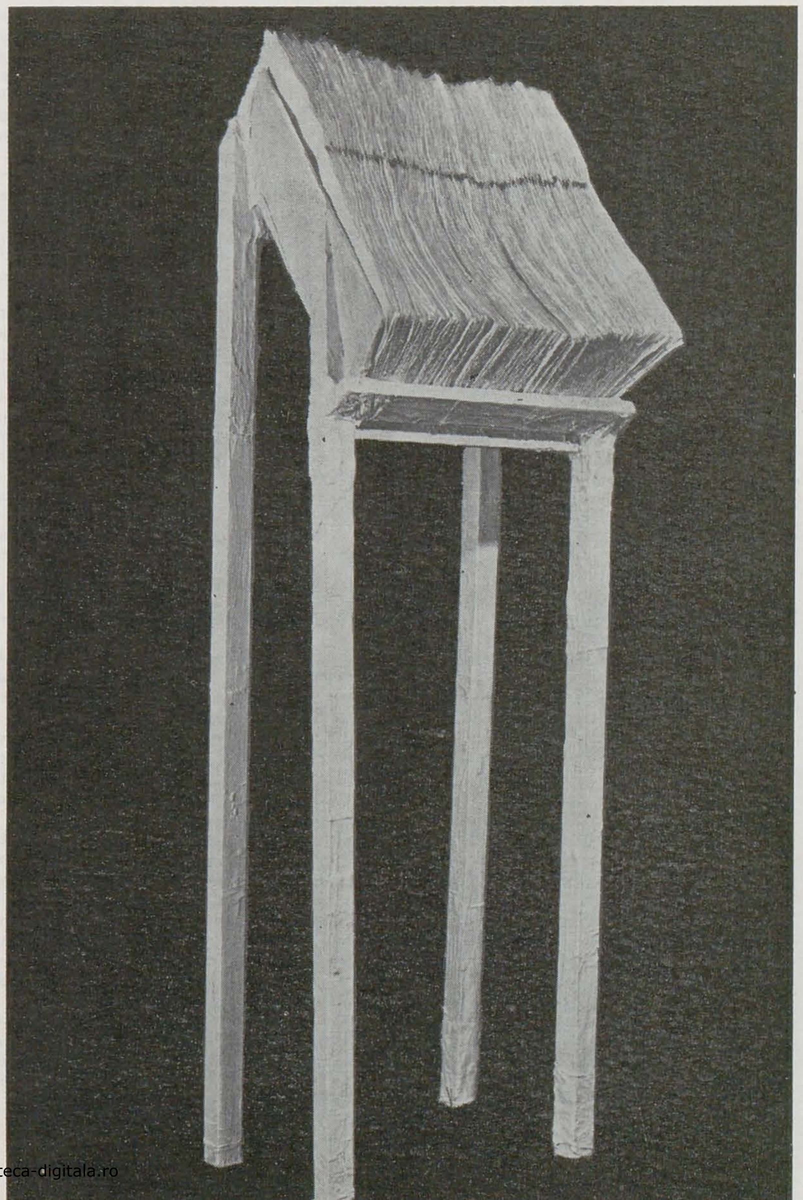
patru dialoguri pentru desen

ion bitzan: scriere, transcriere și parfumuri



4. Lunile anului

1. Agenda
2, 3. Carte



5. Cartea anotimpurilor

https://biblioteca-digitala.ro

note pentru o definiție a desenului

radu procopovici

1. Necesitatea unei definiții. Mulțimea fețelor desenului contemporan, pertinența fiecărei forme de existență a acestuia, sensurile alternative subsumate conceptului său, alcătuiesc unul din aspectele cele mai complexe ale artei contemporane. Desenul poate fi orice și, reciproc, orice privire poate descoperi un desen — îl poate «desena» în realul dat. Desenul este o practică a libertății artistice, investigare în zona de interferență a limbajelor, exegeză a muzeului imaginar, șansă a unui sistem total de cercetare și expresie. Deși stă la temelia fiecărei specii a artelor plastice, desenul mai păstrează din vechea accepție academică doar o notă: este un *început*, o continuă punere a problemei și o nesfîrșită promisiune — oricît ar fi desăvîrșit tehnic și estetic. Necesitatea unei definiții a desenului apare mai stringentă — față de plurivocitatea sa dezorientantă — prin compararea rostului pedagogic al desenului academic cu acest desen contemporan. Puterea sa formativă este încă incertă: proteismul desenului se naște în zona de formare a limbajelor, la interferența lor, și nu oferă șansa pedagogică a unui sistem univoc și universal de descifrare a formelor, *un* început pentru toate. Indirect, realitatea desenului contemporan pune în discuție un model pedagogic în care este postulat acest «început» unic ce se îndreaptă, pe căile măiestriei, către «desăvîrșire» diversă, dar coerentă în fond. Acest model educațional proiectează destinul creatorului între limite precise și cu o evoluție progresivă: el este o antropomorfizare a unei viziuni asupra istoriei, aplicarea acesteia la devenirea persoanei. Dacă respingem acest model finalist și perfecționist, dacă optăm pentru o continuă repunere critică, reflexivă, a problemei «începutului», dacă ne place să sperăm în dobîndirea viziunii totale în urma unor abordări discontinui, dar centrate, nu putem să nu ne întrebăm cum se poate începe «prima dată», în sens pedagogic, și ce am propune fiecare unui ucenic ca poartă în zona expresiei plastice? Fără să renunțăm la noua democrație, cea a limbajelor alternative, și fără să absolutizăm istoria începuturilor proprii, putem acorda o altă șansă ucenicului decît vechea lecție de academie, în fața ghipsului și a modelelor vii?

2. Desenul este o definiție. Nu putem elogia fără să cunoaștem limitele, conturele precise a ceea ce ne entuziasmează. În acest scop avem nevoie de o definiție, dar și aceasta va fi, asemenea desenului, de un tip nou. Vom spune ucenicului că desenul are ca scop o d e f i n i r e a o b i e c t u l u i pe c a r e - l p r i v i m. Consecința pedagogică imediată va fi cercetarea modului în care alegem «obiectul» și o rămuroasă meditație asupra modurilor privirii. În acest punct, desenul ne apare drept extensia sferei artelor plastice către zona mai largă a comunicării vizuale. Dacă lecția academică oferea șansa de a da chip o r i c ă r u i l u c r u, în spații convenționale, mutate ontologic din realitatea concretă în planul reprezentării virtuale, el implica o reducere a ființei acestor «obiecte» la o singură coordonată. Reținem de aici că orice lecție va trebui să facă, în primul moment, abstracție de substanța lucrurilor, propunînd un simbol al ei. Desenul academic simbolizează *substanța* prin conturul înscris în albul paginii ca receptacol al umbrei proprii. Aceasta primă operație de reducere conferă desenului o *indiferență ontică*. Desenul contemporan, ca zonă de confluență a limbajelor, a juxtapus citate ale tuturor simbolurilor substanțiale, aducînd la extrem această suspendare a problemei substanței, tocmai întrucît descoperă relativitatea și convenționalitatea ei în orice enunț plastic. Desenul academic permite construirea unor «chipuri» sau forme și, în principiu, reconstituirea plastică a întregii realități. Reducerea substanței la un simbol face posibilă *producerea cantitativă* a imaginii obiectelor — obiecte în sensul cel mai larg. Orice modificare calitativă a relației dintre ele — în interiorul perspectivei, spre exemplu — se realizează la un prag al măiestriei în care invenția rămîne verificabilă prin comparare cu lecția inițială. Desenul unui maestru este o sinteză expresivă a modului de analiză plastică a lucrurilor văzute, fapt lizibil și în culmea gestualismului. Pornind de la muzeul imaginar, desenul contemporan se întoarce la «începutul» fiecărei capodopere, la izvoarele fiecărei opere personale, căutînd origini mai adînci, temeiuri similare celor oferite de psihologia abisală. Pe de altă parte, acest desen pune problema s i s t e m e l o r g e n e - r a t i v e, considerîndu-le echipotente din perspectiva întregii istorii a artelor. Problema găsirii chipului, a imaginii obiectului, se schimbă în problema selecției mai adînci, între m o d u r i l e p o s i b i l e d e a f i a l e i m a g i n i i. În al treilea rînd, avînd în vedere problema inițială a decupajului în realitate, care «alege» obiectul, îl extrage, îl constituie, desenatorul contemporan își folosește uneltele pentru o *analiză a modurilor privirii*. Astfel este angajată întreaga sferă a practicii vizuale și este abordată lipsa de pertinență a codurilor pur plastice, căutîndu-se dinamica semnelor, o viață a lor în care sînt, succesiv, explicate și de explicat, triumfînd atunci cînd renasc proaspete, ca niște realități autonome, ce luminează din interior realitatea dată.

3. Desenul ca întrebare. Întrucît scopul desenatorului este a da definiții «obiectelor» alese, iar sistemele de producere a imaginilor, sistemele generative, au o prolificitate fantastică, fără a rezolva nedeterminarea ontică a imaginii, este firesc să înțelegem desenul ca întrebare, ca reflexivitate plastică asupra modurilor văzului, sinteza memoriei privirilor. Această interogare a «chipurilor» conferă desenului starea de perpetuu început. Elementar vorbind, desenul este întrebarea asupra autenticului chip al lucrurilor — nu e doar o îndoială. Deci: care este legătura necesară între imaginea unui lucru și ceea ce este și semnifică el? Întrebarea poate fi orientată mai precis: știind că putem da chip obiectului, chiar genera constelații de obiecte, că semnul instituit definește provizoriu o anume practică a privirii, ne putem întreba constant care este reversul său, imaginea sa negativă sau, mai comun, care este *fața nevăzută a lucrurilor?* Astfel, desenînd un obiect, în orice mod am face-o, compunem cu anume semne un chip al lui, propriuzis fața sa.
Rostul acestei întrebări este de a verifica «această» față prin *deducerea reversului*, «aceste» semne prin antisemnele posibile. Nu este vorba de polarități cum ar fi geometric-organic, ci de toate tipurile de semne ce nu sînt cele folosite pentru definirea aversului. Astfel, reversul fiecărei imagini este o posibilă sinteză, cu mult mai semnificativă decît aversul dat — imaginea existentă. Evident, este un prag al «măiestriei», care presupune înțelegerea și depășirea desenului ca definiție. Astfel înțeles, prin tendințe alternative, demersul desenatorului începe să capete cel puțin o sistematică, dacă nu poate încă răspunde la întrebarea fundamentală privitoare la substanța lucrurilor reflectată în «substanța» chipului lor.

4. Ora de caligrafie. Revenind asupra convenționalității necesare a desenului și, deci, asupra echivalenței diferitelor «convenții», vom ilustra cele de mai sus printr-un exemplu elementar, căutînd o poartă pentru ucenicul desenatorului contemporan. Vom spune că exercițiul caligrafic desfășurat în *cadrul-normă al unui portativ* conține probleme de egală complexitate și dezvăluie aceeași putere generatoare de imagini ca și cel mai complex exercițiu academic. Totodată, definiția și întrebarea din practica desenului apar mai explicite, mai manifeste. Înțelegînd caligrafia ca tip de construire a configurației în raport de cîteva obiecte-formă — repertoriul limitat, alfabetul — și în funcție de cele cîteva direcții de mișcare a liniei — direcții ale rozei vînturilor — ne aflăm în fața unui exercițiu exemplar, cu o istorie deosebit de prestigioasă, tainică și oarecum confuză — fără chip. Comparînd modurile pedagogice sub aspectul modelului istoric pe care se întemeiază în proiectarea formării — desenării — carierei desenatorului, vom observa aspectele orientale implicate în acest caz. Istoria unei pagini este centripetă, fiecare moment al ei omagiind caligrama totală a textului, a sensului suprem cultural, al scrierii în genere. Textul scris, recopiat de caligraf, la care se revine mereu, este prea bine știut, pentru a nu centra meditația, prin el, către tot ce-l depășește. În acest caz, reversul este explicit adunat dincolo de avers — nu la marginea lui, în exteriorul său. La modul meditațiilor lui Borges, fiecare semn enunță toate sensurile, cînd și-l prezintă pe al său.
Vom recupera însă naturalețea acestui desen dincolo de livrescul său — uneori decăzut sub ispita pitorescului și a capriciului grafic. Nimic nu este mai contrar acestor caligrame decît logoreea liniei ori «sărăcia desenului». Exemplul se află într-un manual japonez de la sfîrșitul secolului XII despre arta grădinilor. Se spune acolo că «nu trebuie niciodată înălțat un munte (artificial, simulat în grădină) exact în fața crestei muntelui real, întrucît ideograma muntelui așezată deasupra ideogramei culmii poate evoca ideea de calamitate». Este o ecuație grafică în care apar strînse legături între semnele artificiale, puterile naturale și comportamentul uman — continuitatea și coerența lor. Nu este primitiva identificare a imaginii cu duhul lucrului ce-l reprezintă, întrucît interdicția se instituie într-un sistem ideografic evoluat, sugerînd o relație naturală posibilă și corespunzătoare aproape miraculos unei norme estetice. Astfel se poate vorbi de o l o g i c ă a s e m n e l o r v i z u a l e în care combinațiile nu pot fi oarecari, simplu formale, și în care mecanismul grafiei — determinat funcțional de «norma» portativului — orientează sensul «înscrisului». Libertatea infinită a grafiei nu duce la indeterminarea labirintică a înțelesurilor, întrucît definirea semnelor posibile, la nivelul textual, de macro-semn, are anume limite «naturale» — în raport de ceea ce implică ele din natură.
Desenul ca definiție trebuie să prevină, în acest caz, degenerarea sensului global: astfel, orice combinație grafică este verificată prin aspectul interogativ al desenului, prin reversul înțelesului imediat. Este un exemplu de limitare ontică a productivității grafice, ără a se cerceta substanța lucrurilor, ci doar invocîndu-se, în fiecare enunț, coerența și echilibrul cosmic.

5. Limita paginii. Înfruntînd albul paginii, desenatorul trebuie să depășească teama ancestrală, dezordinea gîndului, născută din frica de gol. Semnul se articulează în sine și înfruntă nelimitarea suspendată în apele albului ireductibil. Dincolo de norma interioară, de portativul caligramei, grafia trebuie să-și măsoare rostul propriu cu cea mai mare indiferență a spațiului — albul fără dimensiune, fără orientare. Suprematismul a instituit acest receptacol universal în demnitatea ideală — ca atotcuprinzătoare întindere, de lumină pură, ce se răsfrînge — fără semn, fără obiect — înspre întreaga realitate. Efortul desenatorului este de a echilibra omniprezența printr-o singură prezență. Din această perspectivă, logica semnelor, discriminările pe care ea le introduce în mulțimea combinațiilor posibile, cercetînd compatibilitățile naturale — ca în ecuațiile chimiștilor — devine o practică necesară, un exercițiu și de ucenic și de maestru.
U n c o n t u r e s t e s c r i e r e a u n e i e f i g i i. Alegerea sau decupajul din real a «obiectului» său, este o permanentă problemă de început a desenului. Limitarea acestui contur — cît din chipul obiectului este înscris în albul paginii — constituie un semn inițial. Definirea lui se face odată în sine, apoi prin comparare — interogativ — cu un alt semn; o s c r i e r e p e s t e s c r i e r e. Această întrețesere a scrisurilor face posibilă logica semnelor, paralelismul scrisului prim cu cel secund restructurînd albul în spațiul virtual dintre ele. Astfel, desenul își construiește un loc în spațiul dintre două paralele virtuale ce aleg o zonă din pagină, punînd frontiere golului dizolvant. În acest punct desenul riscă să se materializeze: grafia aruncă o țesătură asupra albului dezvoltîndu-se ca un arabesc, ce se poate desprinde din pagină aproape obiectualizat. Într-adevăr, ca lecție a spiritului de finețe, desenul are cea mai dificilă pedagogie. Desenul-rețea «acoperă» albul, depășind univoc indiferența ontică a convenției sale, prin reducerea solipsistă a substanței imaginilor la propria carnație. Este o fundătură calofilă, narcisiacă, cu adevărat marcată de complexul grafiei născute din teama de gol.
Revenind la desenul-scriere, la dialogul său interior, în care un semn este suprapus altuia — fie prin e t a j a r e, fie prin t r a n s p a r e n ț ă — vom sublinia că, în exemplul japonez, ordinea lecturii — j u x t a p u n e r e a — nu excludea acest paralelism, această simultaneitate. În orice desen care nu este doar o scriere convențională, semnele trebuie luate împreună, nu doar secvențial. Astfel, dacă un text universal — în care s-ar spune totul — ar putea exista, pagina ce l-ar cuprinde ar fi ilizibilă, sau neavînd limite fizice, sau fiind prea încărcată de conotații ce ar face ilizibil înscrisul — ecuația grafică ar avea un grad de complexitate similar celui al nedeterminării albului. De o parte a desenului se află astfel Cartea, iar de cealaltă Pictura, ele nefiind permanente cercetări ale începutului, ci istorii complete.
Limita paginii este normă pozitivă, care obligă desenatorul să-și verifice permanent ipotezele asupra «începutului» în sinteze rapide, în urma concentrării unor ecuații în relația fundamentală, definitorie și interogativă, a dialogului înscrisurilor prin transparență. La limită, este vorba de relația dintre o imagine convențională și «decodificarea» ei în cartușul planșei — sau în titlul desenului, chiar în semnătura autorului. Limita paginii se manifestă, în cazurile fericite, ca *dublă răsfrîngere* a foii, construind o limită interioară ecuației de semne, astfel încît desenul să fie un *studiu al dinamicii semnelor* în spațiul dintre două direcții paralele, cea a definiției și cea a interogației. Mai precis, fenomenologia comunicării vizuale este direct abordată în desenul contemporan întrucît se construiește această pliere a spațiului alb — unul și același, stabil — pentru a avea două fețe: aversul și reversul semnelor, un același fapt văzut din două unghiuri diferite, de niște interlocutori socratici.

6. O ultimă precizare. Plusul de eficiență euristică a conceptului de «semn-vizual» față de cel al «formei plastice» se verifică prin limita pusă de acesta iluzionismului substanțializator. În mod explicit, s e m n u l v i z u a l i z e a z ă, fără a se suprapune unui «obiect» real, și trăiește din această dialectică interioară comunicării reflexive, care palpează oscilația continuă a semnului «în genere» de la concept la realitate, între artificiu și natură. Semnele se dispersează în real și se aleg de acesta ca zonă concentrată, urmărind un suflu vital pe traseele privirii cercetătoare ce străbate, în cel mai propriu sens, «obiectele». «A face vizibil» nu înseamnă «atribuire de chip» și are o altă anvergură față de «a indica»: o putere activă, de lărgire a limitelor, fără negarea lor. Semnul fix, stabil, este o formă plastică, o ideală cunoaștere prin identificare existențială — fapt ce nu rezolvă indiferența ontică a desenului, ci doar creează iluzii desenatorului. Văzul caută printre aspecte, fără a se putea opri la o formă.

https://biblioteca-digitala.ro

arena

andrei roman

Dovedind un apetit special pentru parabolă, speculație și detașare ironică în tratarea unor situații 'clasice' ale existenței, Szilagyi Zoltán ne introduce și în cel mai recent film al său *Arena* în atmosfera unui joc. Dar jocul pentru grafician, totodată scenarist și regizor, este un complex de împrejurări în care imaginarul și realitatea se confruntă permanent dezvăluind pe rînd limitele oricărei închipuiri dornice de a impune realității convențiile și rigorile propriei conștiințe. Spectacolul crud în aparențele sale ce are loc în arenă, nu rămîne în esența lui decît o degradare, nu de puține ori ridicolă, a unui mit adus parcă forțat *in medias res*. Și totuși, în ciuda evidențelor, mecanismul acestei aduceri pe pămînt a monștrilor sacri nu poate fi curmat. Alcătuit ca o transmisie în direct de televiziune, înfruntarea omului cu balaurul înspăimîntător, dar totodată supus și acesta sistemului ordonator al convențiilor cotidiene, dotat cu număr de inventar și avînd o înfățișare uzată, dovedește că nevoia de iluzii a individului, deși se mulțumește de fapt cu puțin, dorește ample desfășurări de forță și o asistență care să valideze rezultatul întrecerii, chiar dacă acesta este previzibil sau chiar decis cu mult înainte.

Transmisia în direct implică acel neprevăzut, care aici este violent demascator, prin care amănuntele înscenării nu mai pot fi ascunse — plictisul monstrului care-și face datoria fără tragere de inimă, iar în cele din urmă alegînd el însuși să părăsească arena unei înfrîngeri lipsită de glorie și parcă dictată de necesitățile jocului ce vrea să ne impună un mit nici mai nou, nici mai seducător decît cel dinainte, dar convenabil celor cărora le servește organizarea spectacolului și mai ales a consecințelor acestuia. 'Eroul' și vajnicul său cal de luptă, încearcă totuși toată gama senzațiilor specifice disputei, confirmînd că necunoscutul din noi, oricît am căuta să-l constrîngem la acte cunoscute sau inteligibile, își face conștiincios datoria. Dar o dată ce situația reală sau simulacrul au fost săvîrșite pînă la capăt, poate să înceapă un alt spectacol. După ce însuși spațiul imaginar contrafăcut a fost supus cu martori și aplauze, reordonarea realității se impune parcă de la sine. Pe calul de bronz sau de carton, în mijlocul decorului de paradă oricine își așează de acum înainte statura sublimă sau diformă, nu doar pentru a aminti de marea victorie asupra himerei ci pentru a se substitui cu toate atributele respective 'eroului' cu care nu numai că doresc să se asemene, dar și se identifică de acum înainte.

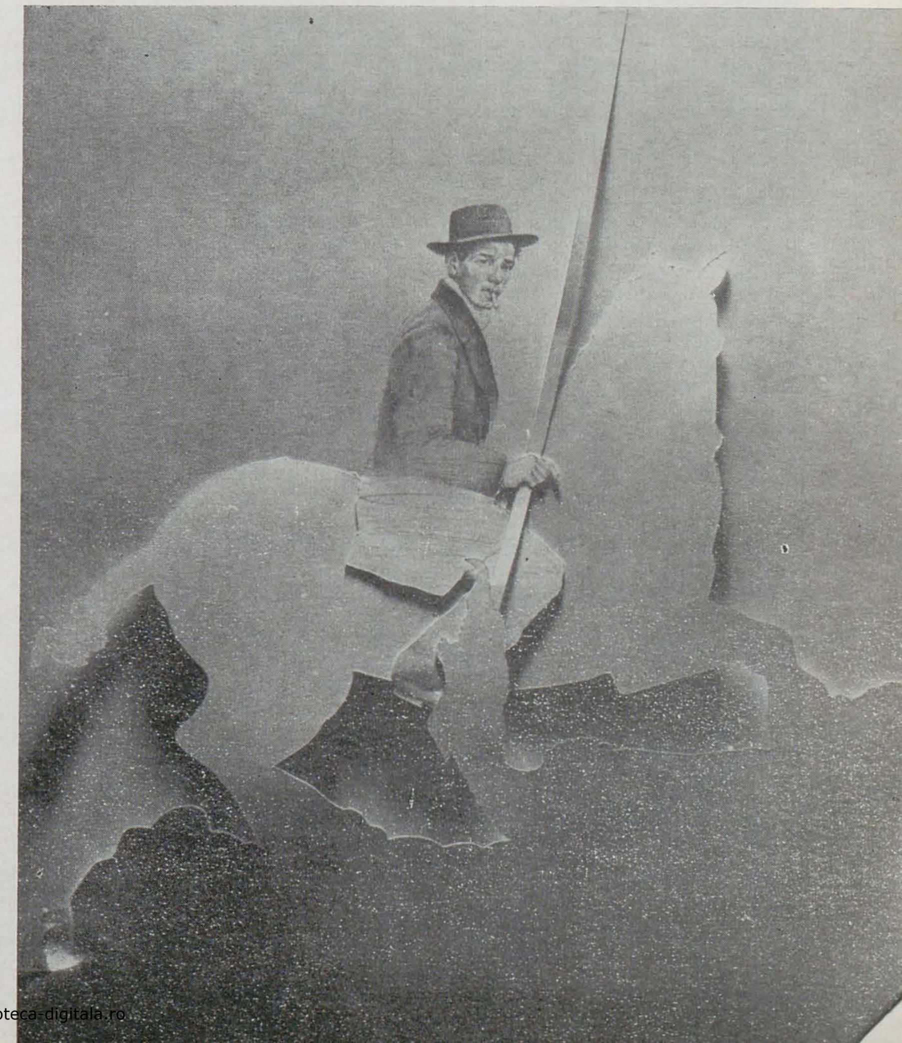
Desigur în rîndurile de mai sus nu am căutat să acoperim întreaga semnificație a reutilizării miturilor într-un sistem de relații alterant, nici să descriem întreaga acțiune a filmului *Arena*, ci doar să-i precizăm cîteva din momentele în care tensiunea sa dramatică este definitorie. În filmul lui Szilagyi Zoltán nu regăsim în mod deslușit structura de gen fantastic a relației dintre real și imaginar sau raportul dintre orizontul faptelor reale și orizontul visului, dar felul lor de a se întîlni fără a se distinge una de cealaltă surprinde exact traseele unui anume tip de conștiință și chiar mai mult, a unei concepții de existență. Dedicîndu-și total atenția nuanțelor, concretizate prin numeroase planuri de detaliu, autorul condensează și concentrează într-o singură imagine atitudinile morale și reacția fizică a personajelor, reușind astfel să conțină efectiv semnificațiile pe care le explicitează. Fiecare formă cucerită a imaginarului își găsește corporalitatea prin continue remotivări realizate prin însăși construcția «obiectului» de gîndit, mai curînd decît printr-o anumită contextualizare a sa. Pe un fundal vid de semne personajele își desfășoară aventura, așa precum și orizontul de valori ce ar trebui să le vehiculeze este absent. În această situație se detașează în locul valorilor absente ca punct de referință, valorile ca termen al unui dialog susținut direct cu spectatorul. De aici provenind și accentuarea atitudinii polemice față de subiectul dat. Acum fiecare element al imaginii nu mai este reprezentat printr-un semn definitoriu ci prin unul argumentativ. În căutarea propriei identități opțiunea 'eroului' se oprește asupra celei mai «glorioase» și facile identificări. Vrînd să depășească o realitate care caută să reducă realitatea umană la simpla condiție a adaptării la împrejurări, să reifice cu orice preț individul, învingătorul balaurului nu va avea decît să constate că pentru mulți dintre semenii săi imaginarul nu mai este o eliberare, ci doar o altă înfățișare a realităților. Mai mult decît realitatea în contradicțiile ei, pentru aceștia important rămîne modelul imaginar, chiar degradat și inconsistent, dar pare-se încă seducător.

Înclinația ironică pentru adevăr domină și impresionează în filmul lui Szilagyi Zoltán. El încearcă astfel să dovedească faptul că libertatea e un lucru mai complicat și mai delicat decît puterea și faptul că este mai puțin simplu să trăiești în libertate decît sub dominația modelului. Apelînd la tonalitățile neutre ale griurilor și la contrastele nespectaculoase ale albului și negrului, pe un fundal, așa cum am mai spus, gol de obiective, valori și semnificații, lăsînd personajele să se desfășoare într-o singurătate parcă subliniind vanitatea efortului depus, graficianul nu acceptă nici o formă drept definitivă, sugerînd îndoieli pretutindeni, chiar cu riscul de a lăsa într-un spectru obscur ideile sale inițiale. Coloritul contrastant în ansamblu al monstrului vine doar să ne indice încă o dată statutul său de recuzită consumabilă al acestui spectacol fără miză și al cărui risc enorm nu se află în arenă, la locul disputei, ci chiar în noi înșine. Liniile sigure, neșovăitoare ale desenului care nu necesită corectare și nici răzgîndire, modelează tenace acea suficiență și perfecțiune încarcerînd mîna și spiritul, demascate cu perseverență pe parcursul întregului film.

Arena, 1981, producție Animafilm. Scenariu, grafică, decoruri și regie: Szilagyi Zoltán. Muzica: Octav Nemescu

---

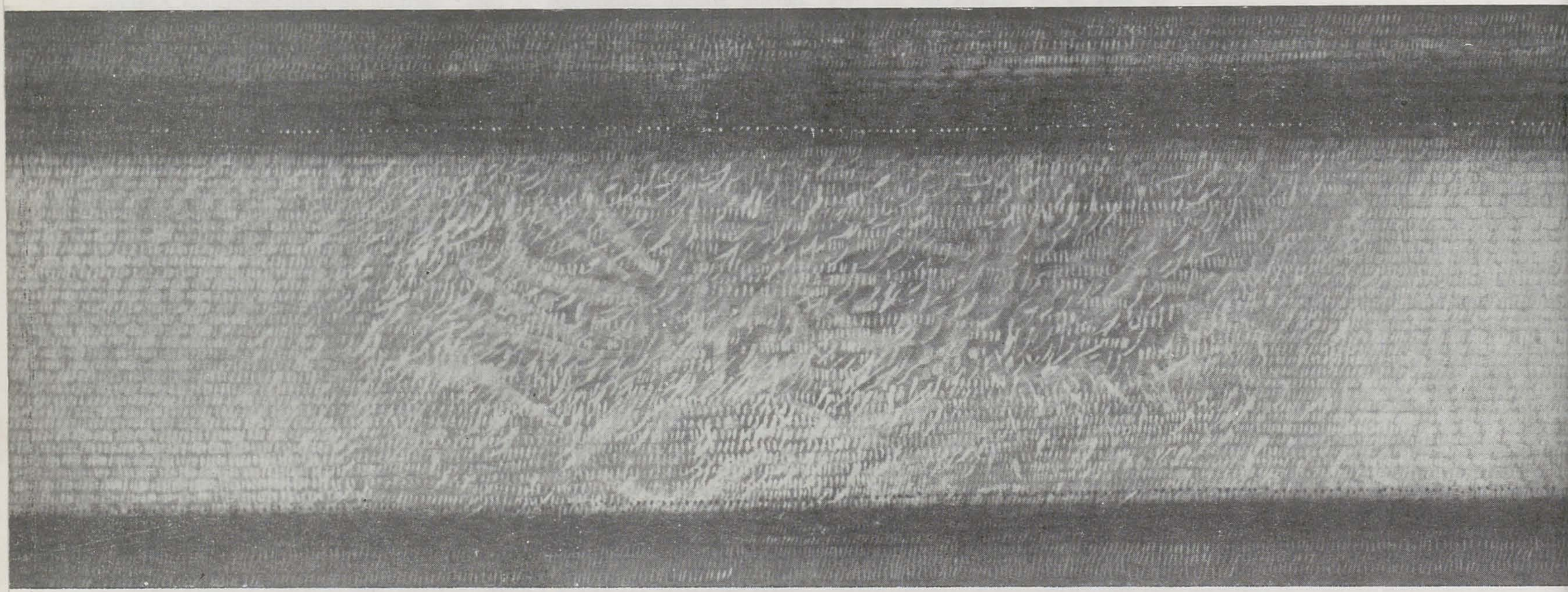
Două desene pentru «Arena»



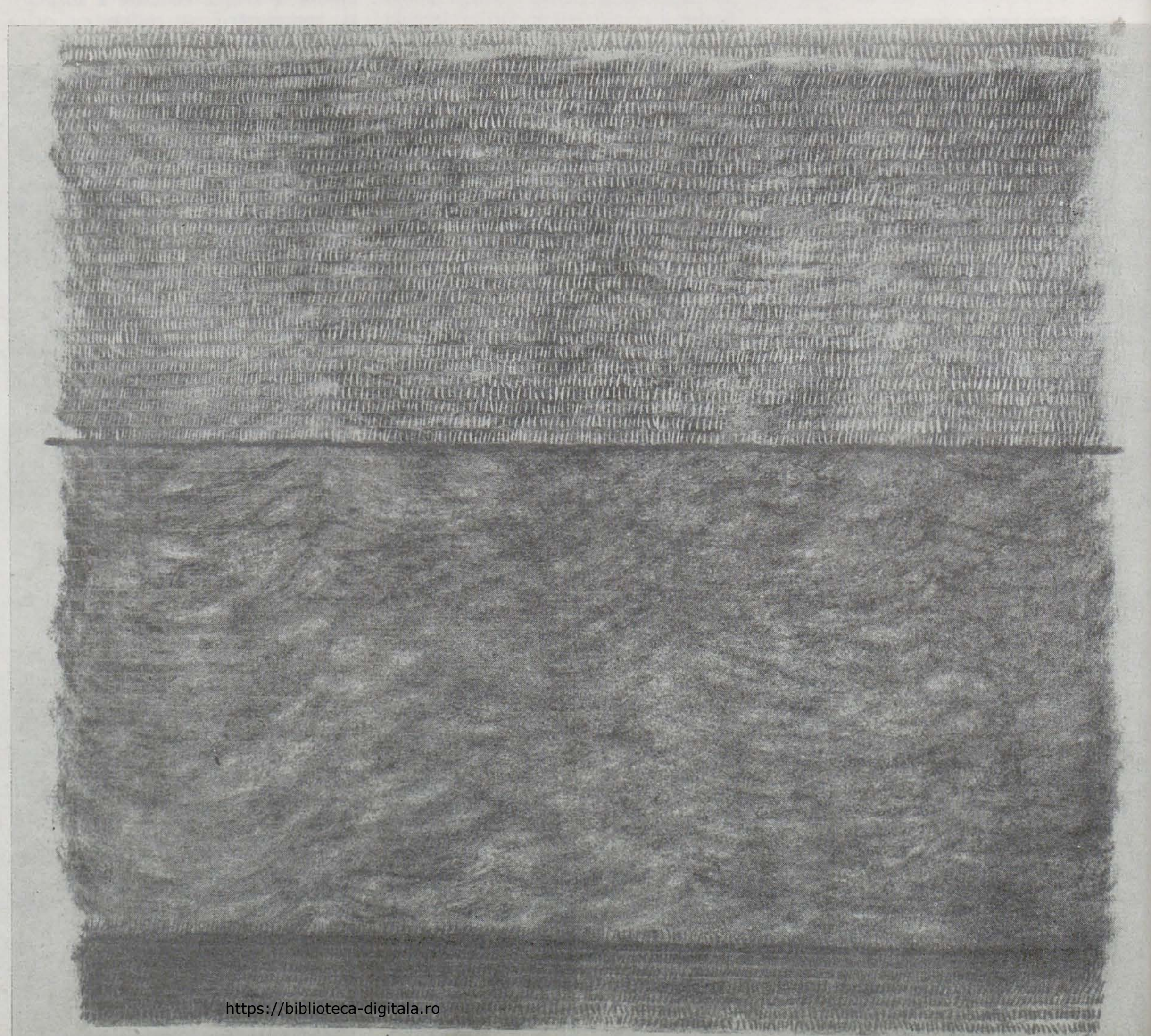
cronica

alexandrina gheție

horia horșia



Desenele Alexandrinei Gheție *, situate în zona de interferență și de fructuoasă conjugare sintetică dintre grafică și pictură, sînt proiecții în exterior, în imagine sensibilă, ale interiorității, ale personalității creatoare. Conjugarea disciplinelor se arată a fi condiția tehnică de constituire a imaginii. Constituirea se bazează pe fonemele grafice elementare, fundamentale: punctul și linia. Evoluarea lor în semanteme și apoi în structuri sintactice complexe, ordonate, logice, are loc în subtile și sobre cîmpuri cromatice, rarefiate sau dense, care sudează ansamblul în atmosfera picturală de pulsații și vibrații a configurărilor. Recepția și comentarea desenelor solicită, credem, urmărirea aposteriori a procesului de creație, ceea ce ne permite și incursiuni dincolo de expoziție, în lumea artistică a autoarei, în timp și spațiu. În actualul stadiu de manifestare a maturității, ne apare destul de limpede, în arta Alexandrinei Gheție, caracterul formativ al operei (« *formativitatea*, adică o asemenea *facere* care, în timp ce face, inventează *modul de a face* » — Pareyson). Inventarea și execuția sînt simultane, concomitente, de unde impresia de creștere organică, legică a operei și, în același timp, impresia unei dezvăluiri surprinzătoare, neașteptate, inedite a acestei creșteri. Punctul de pornire, stimulul procesului de creație îl constituie contactul artistei cu realul: Alexandrina Gheție încearcă, purcede la « convertirea



* A șaptea expoziție personală, Căminul artei (etaj), martie a.c.

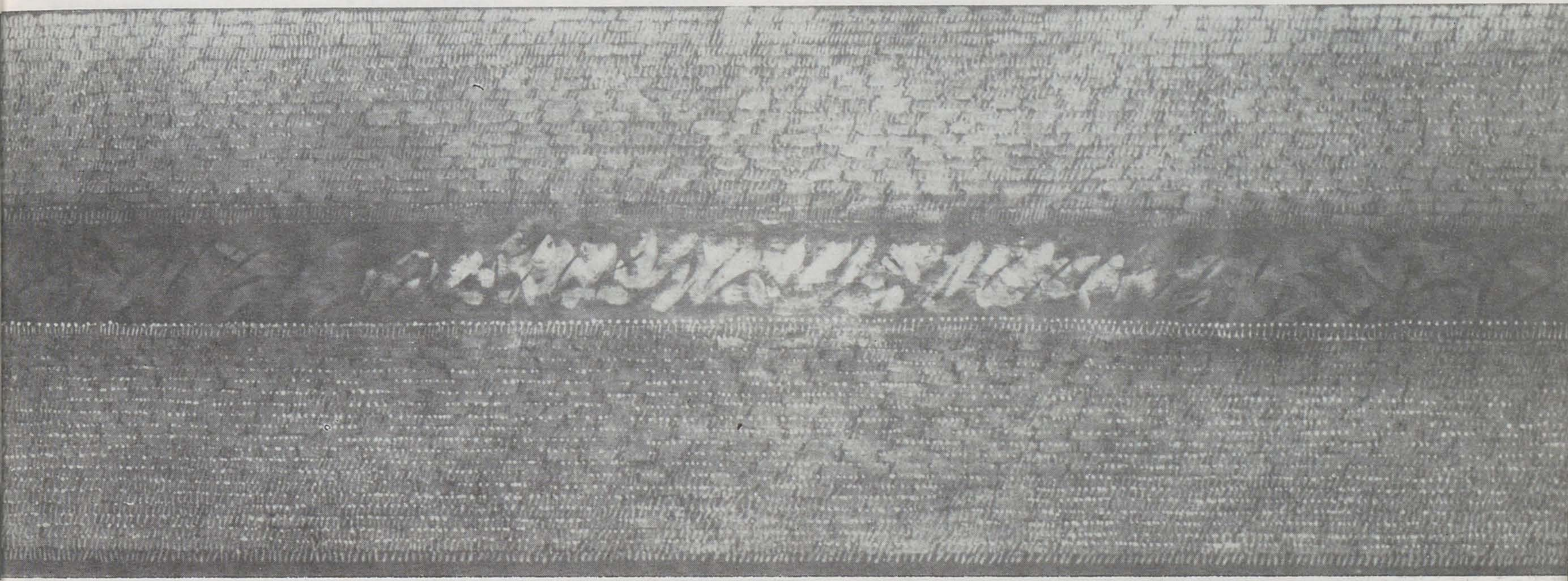
https://biblioteca-digitala.ro

realității în artă ». În acest proces distingem acțiunea a două principii aristotelice fundamentale: primul este *mimesis*-ul, adică imitarea, reproducerea, echivalarea naturii, principiu predominant în raport cu *fantazia* subiectivă și *diferențierea* care se manifestă doar ca reacție față de mimesis (de unde eficiența activă a unor cupluri dichotomice: imitație/fantezie, imitație/diferențiere); al doilea principiu este *elentecheia*, adică organizarea interioară, principiu ce se impune din ce în ce mai autoritar, subminează imitarea și promovează autonomia formei (formate și formante). Caracterului formativ, cre-

care ar putea fi evocat atît pentru asocierea dintre execuția scrisului * și execuția desenului, cît și pentru asocierea dintre rezultatele ambelor procese, am fi tentați să-l propunem, în general, model pentru desenele Alexandrinei Gheție, ceea ce ar fi în orice caz o exagerare. Dar, gîndindu-ne la anume forme ale scrierii și la expresia artistică a unor vechi hrisoave, vom fi îndreptățiți să distingem în scriere modelul celei mai recente serii de lucrări, « Desene pentru zilele săptămînii ». Acestea pot fi considerate drept « stări », trăiri, fluxuri vitale integrate ritmurilor ordinei cosmice (succesiunea zilelor).

1. Urme XII
2. Urme III

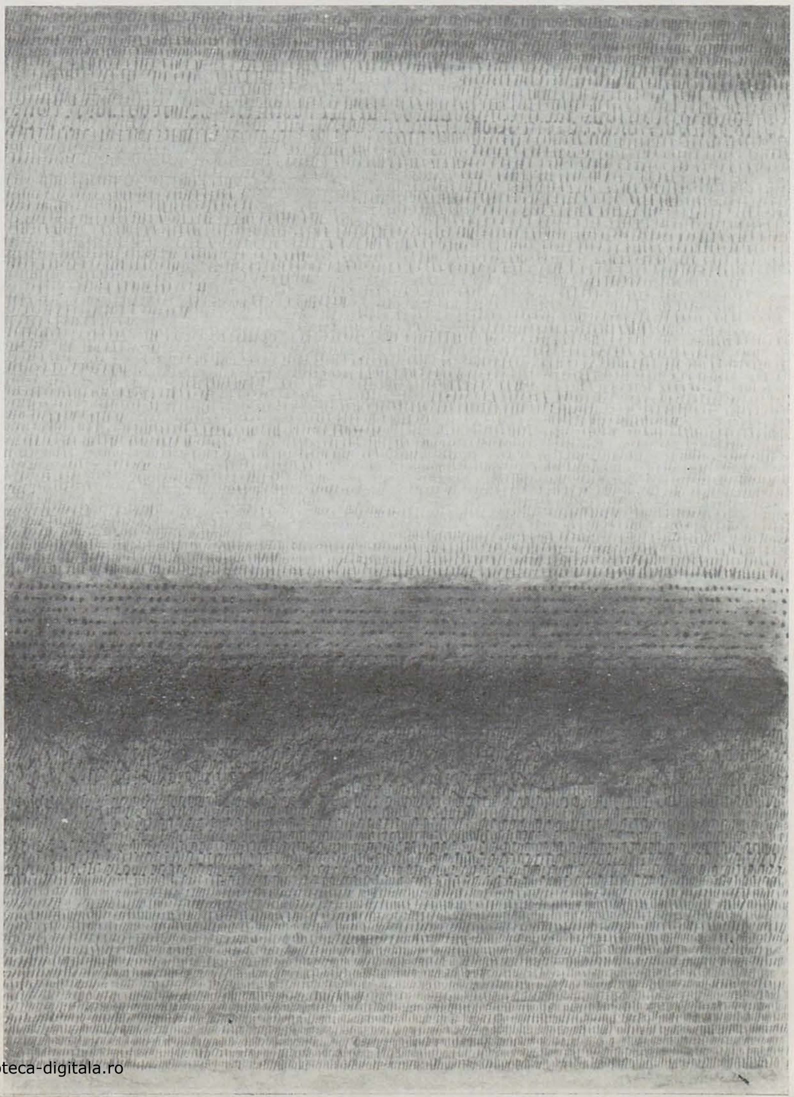
3. Urme XI
4. Urme VII, tehnici combinate



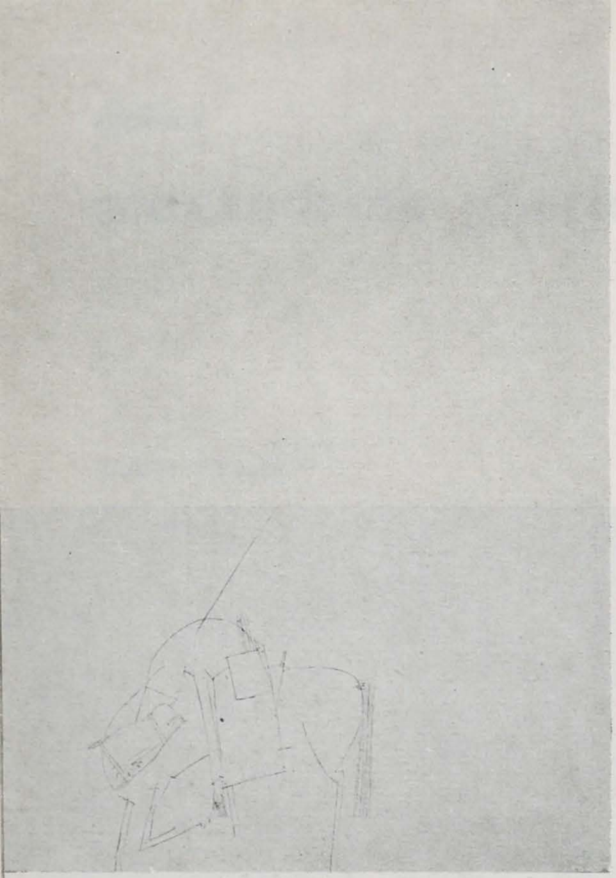
dem, și nu limitării invenției ci tocmai libertății sale maxime, i se datorează apoi cantitatea de variante, teoretic nesfîrșită, a cîte unui tip de compoziție, variante asociate în cicluri, de fapt, *mulțimi* sau *grupuri* (în sensul definițiilor lui Georg Cantor). Considerarea ciclurilor ne permite reconstituirea unor ipotetice, posibile ori probabile *modele* — reale ori teoretice: « Cuiburi », « Plantații », « Urban », « Urme ». Cel mai concret, semnificativ pentru relația model real/model artistic, se arată a fi cuibul. Există în atelierul artistei o colecție de cuiburi de păsări, frumoase în sine și impozante ca alcătuire. Ele au reprezentat stimulul pentru conceperea unei întregi serii de construcții grafice, de formă autonomă, însă, față de model. Modelele ciclurilor « Plantații » și « Urban » am spune că sînt de natură « impresionistă », organizarea compoziției desenelor evocînd impresia imprimată în memorie de regularitățile structurii unor plantații reale sau de conturul unui spațiu urban (muchiile de contur ale unor blocuri moderne, geometrizate sever și monoton ritmate). De aceea lucrările aparținînd acestor cicluri au putut fi citite drept peisaje imaginare, ale unor stări sufletești în contact cu natura. Mai special, mai complex, ambiguu în ceea ce privește referentul, modelul ciclului « Urme » este, de fapt, un proces, un *modus operandi* (reamintim caracterul de formă formantă), dar care evocă, în același timp, obîrșia însăși a *scrierii*, în accepțiunea poetică a lui Alain. Prevalîndu-ne de conceptul de scriere,

Prin aceste desene, opera artistei atinge pragul maxim al formei, prag denumit de autoare « momentul tăcerii, între perceperea realului și artă ». Compoziția este o organizare de structuri, structura se înfăptuiește prin repetarea gestului, a tușelor, a hașurilor, a punctelor—semne. Repetarea lor dă naștere unei succesiuni ritmice (orizontale sau verticale) în cîmpuri. Cîmpurile, fiind dispuse în conformitate cu relații de rapoarte și proporții, realizează desăvîrșirea structurilor în *sistem*. Considerînd sistemul vom observa claritatea imaginii și unitatea ei formală — atribute ale unei atitudini clasice, cum ar spune Wölfflin, vom observa în același timp că această unitate este, de fapt, multiplă și rezultă din convergența formelor, semne grafice repetate ritmic și obsedant, și din convergența forțelor, impulsuri care determină mișcarea și organizarea ritmică a întregului — atribute ale unei atitudini baroce. Cele două atitudini, fără a se contrazice ori a se anula, dimpotrivă, participă la obținerea unei fericite sinteze originale care rînduiește opera Alexandrinei Gheție pe primul plan al actualității, al modernității artei noastre contemporane.

* « Scrierea naturală înseamnă gestul fixat. Mîna înarmată de un bețișor marchează un punct pe nisip sau trasează o limită, prin gestul însuși care le arată. Iar acțiunea, care este primul gest, lasă de asemenea urme, pe pămînt, pe iarba proaspătă, în desișul pădurii. Urmele prietenului sau ale dușmanului, acelea ale jivinelor sau ale vînătorului au fost prima scriere ». (Alain, Un sistem al artelor frumoase, București, 1969, p. 212).



https://biblioteca-digitala.ro



cronica

sorin ilfoveanu

mihai drişcu

Pentru cei care i-au urmărit evoluţia — pînă la aceasta a şaptea expoziţie personală (galeria Simeza, martie) — ceea ce impresionează în arta lui Sorin Ilfoveanu este coerenţa interioară a parcursului artistic. Fără a-şi părăsi teritoriul predilect şi ceea ce se numeşte propriul trecut artistic, el aduce de fiecare dată o cantitate de noutate, o adîncire, în acest caz o *radicalizare* a soluţiilor plastice. (În această ordine de idei, chiar indicaţia de pe afiş « desen-pictură » are o anume importanţă: în expoziţia sa desenul nu este, ca de obicei, adjuvantul, accesoriul, complementarul, ci constituie baza cantitativă şi calitativă, ca rezultat al unor concluzii ce au decurs firesc din premisele deja enunţate în practica sa picturală).

Pe lîngă desene ce continuă cicluri inaugurate mai demult *(Anabasis, Nomazi, Muzicanţi)* Sorin Ilfoveanu prezintă desene — mai propriu ar fi să le numim *comentarii plastice* decît ilustraţii — la « Hoţii » şi « Rashomon » de Akutagawa şi la « Fantastica şi trista poveste a candidei Eréndira şi a nesăbuitei sale bunici » de Gabriel García Márquez. Desenele sale au o mare *economie semantică;* există o diversitate de sensuri ale aceleiaşi « unităţi » (animal muşcător, cal, armă, instrument muzical etc.); tocmai de aceea, ar fi extrem de tentantă o cît de sumară analiză din punct de vedere al « structurilor antropologice ale imaginarului ». Renunţăm la aceasta pentru a urmări îndeaproape modul remarcabil în care, excluzînd orice transferuri hazardate, printr-o intuiţie personală, Ilfoveanu îşi apropie o rafinată tradiţie artistică în care găseşte sursa unei *reînnoiri expresive*.

Esenţială a fost sesizarea punctelor de contact între « arta spontanului », acel stil caligrafic « trăsătură unică » acţiune-idee, rapid, fulgurant, natural — utilizăm acum concepte mai proprii esteticii extrem-orientale — cu tipul de abstracţie al pictorilor « semnici » şi taşismul activităţii mio-cinetice, cum o numeşte Gillo Dorfles.

Pictura se învaţă destul de asemănător cu scrierea », nimic nu separă aceste activităţi, sună un precept din « Tratatul grăuntelui de muştar « (sec XVII); pensula — cunoscută şi în anul 1000 î.e.n. — este instrumentul grafic cel mai simplu şi subtil. În pictura sumiye pictorul lucrează cu un penel moale cu mult lichid, pe hîrtie de orez subţire şi absorbantă. Inspiraţia, spuneau maeştrii, trebuie transmisă în cea mai scurtă perioadă de timp, nu e permisă nici o reflecţie, nici o repetiţie, nici o reluare, nici o întoarcere. Esenţială este realizarea coincidenţei tehnicii instinctive cu elementul intuitiv dezvoltat în procesul gîndirii. Această metodă creativă se bazează pe « spontaneitatea acţiunii », pe intuiţia mecanismului actului însuşi.

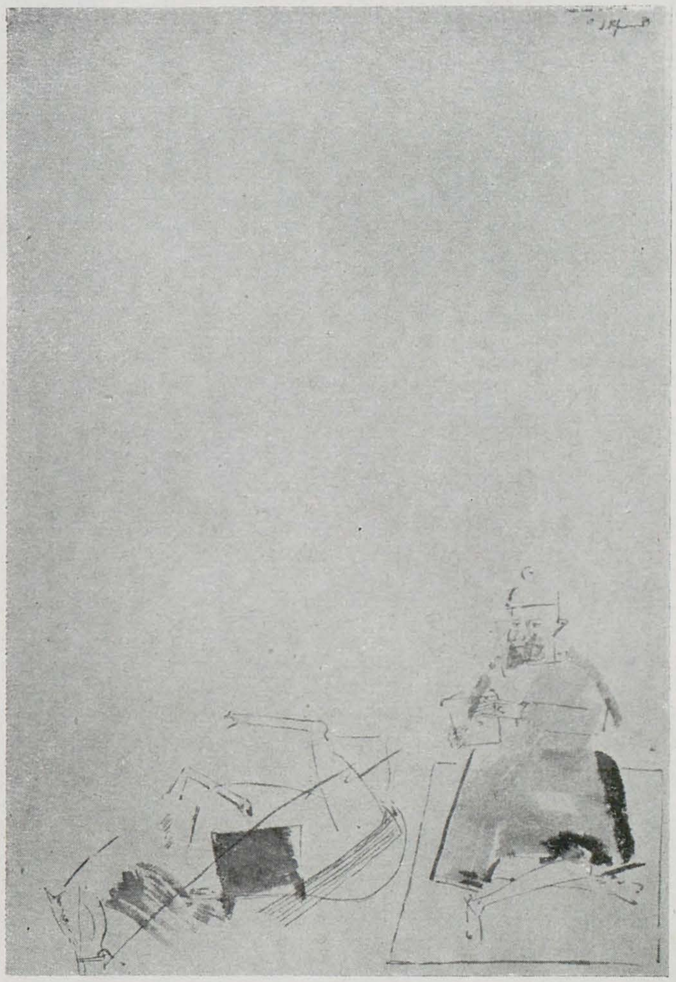
Se înţelege că această artă sumiye (să mai notăm că pînă aproape de zilele noastre în Japonia nu exista un cuvînt precis pentru a indica arta, operaţii ca sportul, dansul, lupta, caligrafia erau consubstanţiale artei) din concepţia căreia Sorin Ilfoveanu a reuşit să extragă, cu multă seriozitate, destule învăţăminte ce ţin de categoria asimilărilor fertile, a asumărilor, opţiunilor personale, pentru laviurile şi desenele sale, cultivă *instantaneul, neterminatul, asimetria* (evitarea repetiţiilor, a « pandantului » şi « rimelor » din compoziţiile de tip occidental), *hazardul*, elementul neprevăzut. Să mai observăm că direcţia generală imprimată desenelor sale este aceea a *parcimoniei*, a « sărăciei » de mijloace. Ilfoveanu atinge o simplitate aproape puritană (care în nici un caz nu e ameninţată de uscăciune), calea fiind, mai întotdeauna, a renunţării, a absenţei. Suprimată şi bipartiţia tradiţională (nu există indicaţia « pămînt », figurile sînt plasate numai în josul paginii) intervine *experienţa unui gol* pozitiv. Totalizînd, constatăm o convergenţă în sensul radicalizării — prin opţiune — de care am amintit.

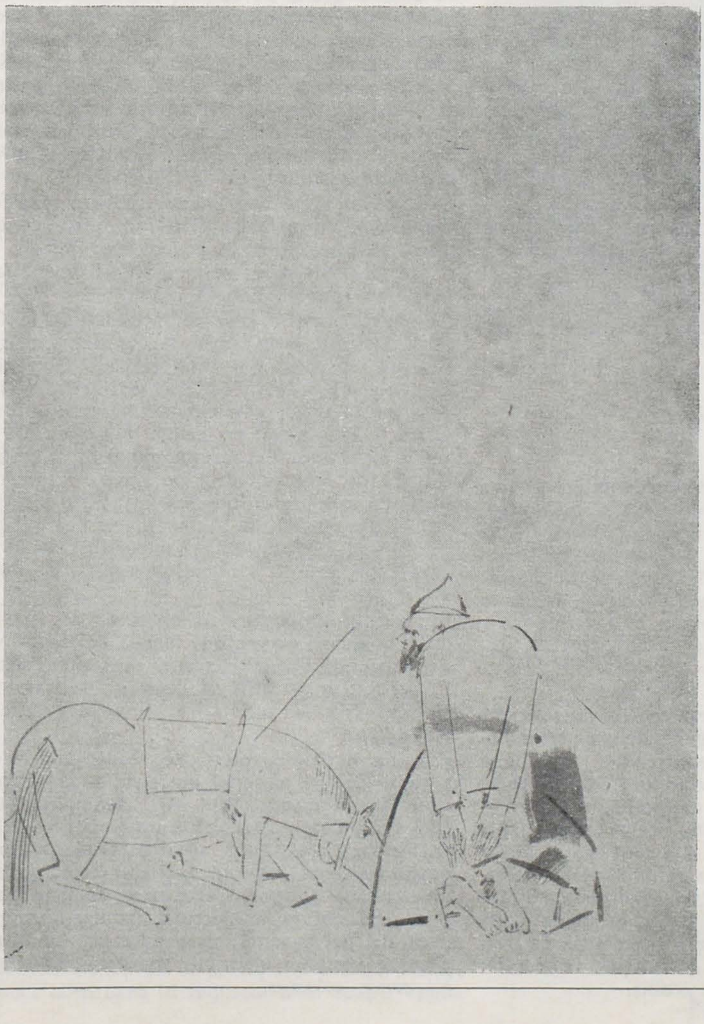
Am stăruit atît asupra acestor elemente — neglijîndu-le pe cele normal necesare într-o cronică — tocmai pentru a semnala cu insistenţă singularitatea şi validitatea unui demers matur, de certă încărcătură poetică.

1. Din ciclul « Anabasis », tuş, hîrtie Letea

2, 3. Desene pentru « Hoţii » şi « Rashomon » de Akutagowa, tuş, hîrtie Letea

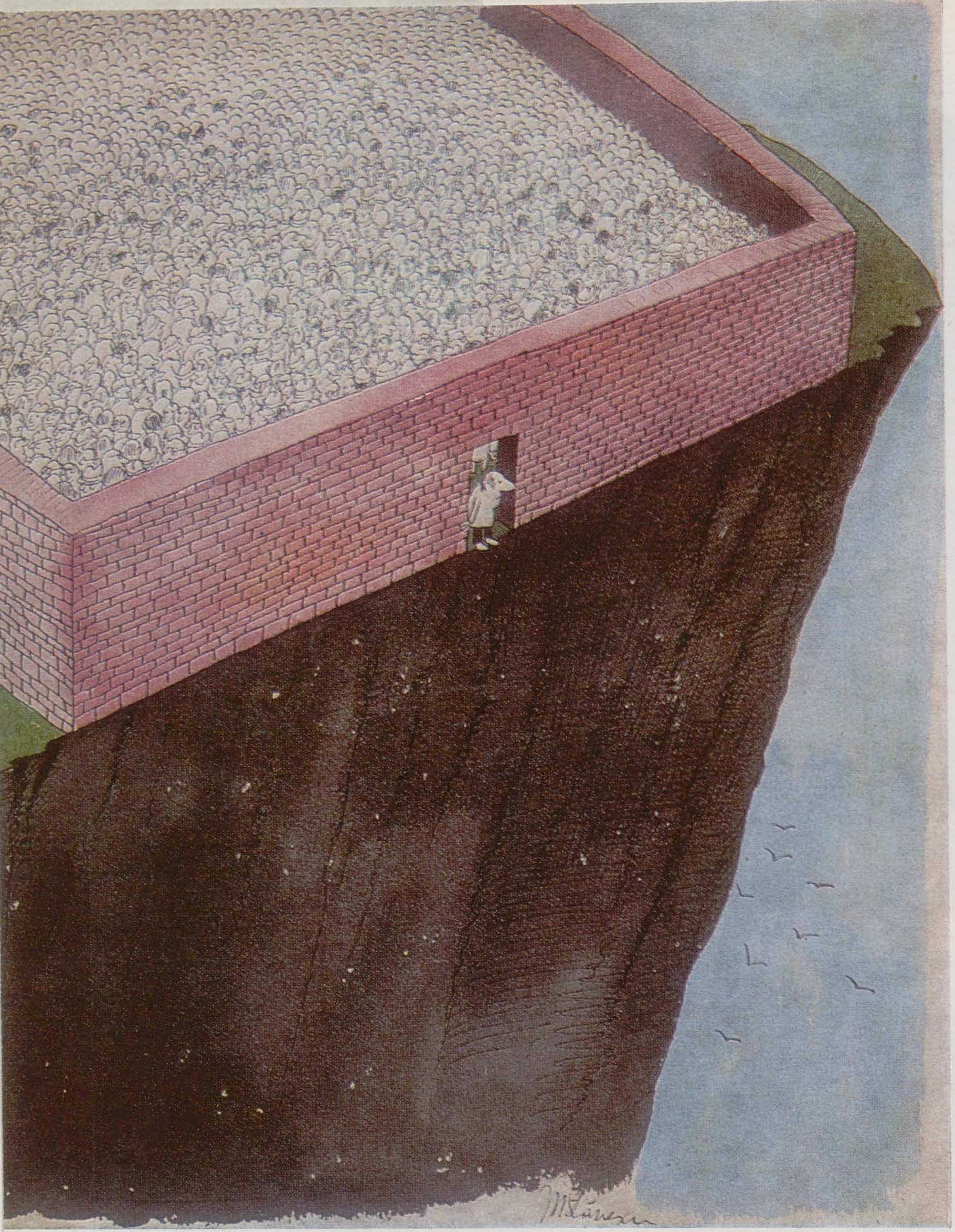
https://biblioteca-digitala.ro





1—4. *Din ciclul «Nomazii», tuş, hîrtie japoneză*

https://biblioteca-digitala.ro



mihai stănescu

mihai drișcu

Umorul, cred eu, e expresia unei înclinații prietenoase față de oameni și a unei bune camaraderii pămîntești, pe scurt, a simpatiei, care e animată de intenția de a face un bine oamenilor, de a-i deprinde cu simțul grației și de a răspîndi printre ei o voie bună eliberatoare. De altfel, umorul e mai înrudit cu modestia decît cu aroganța și îngîmfarea.

THOMAS MANN

În actualitatea noastră plastică, unul dintre desenatorii umoristici de recunoscut succes este Mihai Stănescu. Notorietatea lui se bazează desigur și pe verdictul «specialiștilor», a profesioniștilor umorului — o dovadă concretă fiind cele 22 de premii naționale și internaționale pe care le deține, cel mai recent, de cert prestigiu, fiind marele premiu obținut la concursul internațional de desen umoristic organizat de cotidianul japonez Yomiuri Shimbun 1982, cu desenul reprodus aici — dar, mai cu seamă, pe audiența de care se bucură în rîndul celor mai diverse categorii de public.
Noul său premiu ne oferă prilejul de a ne apropia cu mai multă seriozitate, sperăm că și cu suficient umor, de cîteva probleme generale ale desenului umoristic, iar în cîteva cazuri vom suprapune «teoriei» exemple din producția lui Mihai Stănescu. Umorul fiind o varietate a comicului, s-ar cuveni să lărgim sfera și să amintim cîteva caracteristici ale acestei categorii estetice. Așa cum le-a formulat acum 40 de ani (în «Estetica generală») M. Ralea, ele rămîn perfect aplicabile actualității exemplificate de desenator, la care găsim comic de cuvinte, de situație, de caracter, apoi comic intelectual, de imaginație, estetic, în sfîrșit, varietățile comicului: umorul, spiritul, burlescul, ironia.

Trăsăturile ideii de comic au fost astfel sintetizate: reacția ușoară în fața fenomenelor; considerarea individualului; disocierea momentului prezent de legătura cu trecutul și viitorul; inversiunea valorificării prin reducerea unui lucru mare la ceva mic, bagatelizarea a ceea ce este serios și grav; eliberarea de sub rigurozitatea determinismului, comicul ținînd de hazard, ceea ce dă un sentiment de libertate; suspendarea urgenței necesităților vitale, comicul fiind un fenomen de lux; rîsul apare ca o pedeapsă ușoară; aparenta lipsă de emoționalitate. Umorul, ca varietate a comicului, este de înțeles ca o îmbinare a acestuia cu tragicul și presupune o adîncă pătrundere a vieții. (Nu întîmplător s-a spus că, printre artiști, umoristul este cel mai apropiat de filosof). Cu toată aparenta confundare cu spiritul, cu distracția, transpare seriosul, devenind o treaptă către sentimentul etic. Bazîndu-se pe sentimente compuse, apare concluzia că umorul este lipsit de dogmatism, deoarece permite, în diferite dozaje, amestecul elementelor vieții.
Asumîndu-ne riscul «povestirii» unor desene umoristice, constatăm, de exemplu, modul în care, în diverse grade, este urmată tradiția *contrasensului* (metafora gîndire umană — angrenaj mecanic este desființată eficace: roțile sînt dințate, dar spre interior), sistematica prezentare/debitare a *enormității* (o pauză de masă frugală, la cîmp, e condimentată de întrebarea: «Oare anul ăsta cine o fi luat Oscar-ul?»; răspunsul intervievatei Sofia Loren sună: «Am terminat prașila-ntîia, ne pregătim pentru prașila a doua»).
Ca scheciuri — ce funcționează ca instantanee imaginate de lector într-o fracțiune de secundă — aceste procedee au, pînă la urmă, un aer de familie cu alte contrasensuri celebre (precum aceea a muzeului lui Alphonse Allais, ce conținea craniul lui Voltaire copil) sau enormități de felul explicării enigmei Giocondei de către Lawrence Durell: este surîsul unei femei ce se pregătește să-și otrăvească soțul.
Pe această linie a *deturnării logicii* și *alterării normalului* se ajunge, în destule ocazii, la variante ale vechii teme a «lumii pe dos» (de exemplu un cleșteanimal paște cuie).
În umorul grafic s-a stabilit existența unei echivalențe relative între jocul de imagini și jocul de cuvinte. Se știe, există umoriști «specializați», unii acordînd atenție narației (cu interminabile «baloane» ale dialogurilor), alții dispensîndu-se total de ea (limbajul internațional «fără cuvinte»). Această segregație nu există pentru Mihai Stănescu, registrul său cuprinzînd atît primatul textului cît și suprimarea lui.
După ce am atins doar în cîteva puncte zona ce-ului, constatăm, în privința *cum*-ului, eficacitatea, deplina adecvare stilistică a desenelor sale la regula expresiei umoristice; desenul *eliptic* devine favorit, ca să nu spunem obligatoriu.
Desenul umoristic este de înțeles — așa o face și Mihai Stănescu — în sensul de depășire a caricaturii. Aceasta, se știe, înseamnă șarjare, exagerare în mod comic; drept «cel mai distractiv mod de a desena» ea a fost «inventată» în anturajul fraților Carraci, în mediul academic bolognez de după 1600, cu imagini incoerente fie prin stil, fie prin subiect (de felul «Rafael pe dos»). *Schematizarea* (înrudită oarecum cu desenul infantil) și *condensarea formei* (deosebită de condensarea ca telescopaj de sensuri ce formează calamburul) caracterizează ceea ce Ernest Kris numește *regresiunea voluntară a reprezentării*.
În desenul umoristic, simplificarea se face și pe calea — uneori evidentă la Mihai Stănescu — vitezei de execuție, căruia îi place, presupun, sfatul lui Delacroix: «Nu știți să desenați dacă nu reușiți să faceți crochiul unui om în timp ce el cade de la etajul III».
Prin numeroasele soluții de regresiune voluntară a reprezentării, desenul umoristic — consideră Michel Melot, autorul unei cărți denumite «Ochiul care rîde, Puterea comică a imaginilor» — rămîne, ca formă, o artă săracă, arhaizantă chiar, cu un cod destul de strict, lesne identificabil (acolo unde complexitatea — plastică — este mare, comicul dispare). Însă prin natura intelectuală (contra-norma sistematică și permanentă) și rostul social (funcția terapeutică), desenul umoristic apare ca *arta transferului comic voluntar*.

https://biblioteca-digitala.ro

desenul

pagini de jurnal

geta brătescu

Aflat între afirmația biblică și cea goetheană, Faustul meu ar zice « la început a fost desenul ». Inteligență, coborîtă în gest, inteligență modelată în gest (să reiau cartea de căpătîi « Degas, danse, dessin »). Și chiar așa a fost. Omul: a croit și a delimitat spațiul pe măsura și în sensul lui, l-a străbătut lăsînd urma repetată a pasului său; l-a străbătut de la om la om, un gest constituit, o privire intențională, zgîrieturi, crestături, dîre, firul de fum pe cer. Operația prin care a fost delimitat situl Cartaginei prefigurează ceea ce astăzi a intrat în gratuitate, un desen-acțiune de Christo.
Privesc alunecarea unui melc, mișcarea lui necesară consemnată în linia argintie ce-o lasă pe zid și mișcarea criptică a coarnelor lui.
A parcurge poate fi transferat în a desena: Mișcare în timp, în spațiu, mișcarea fizică și mișcarea spirituală în timp și spațiul concret și abstract. Încît actul de a desena este legat de simțămîntul existenței, de stadiul inteligent al acestui simțămînt atunci cînd răsfrînt își transformă nebuloasa în linie.

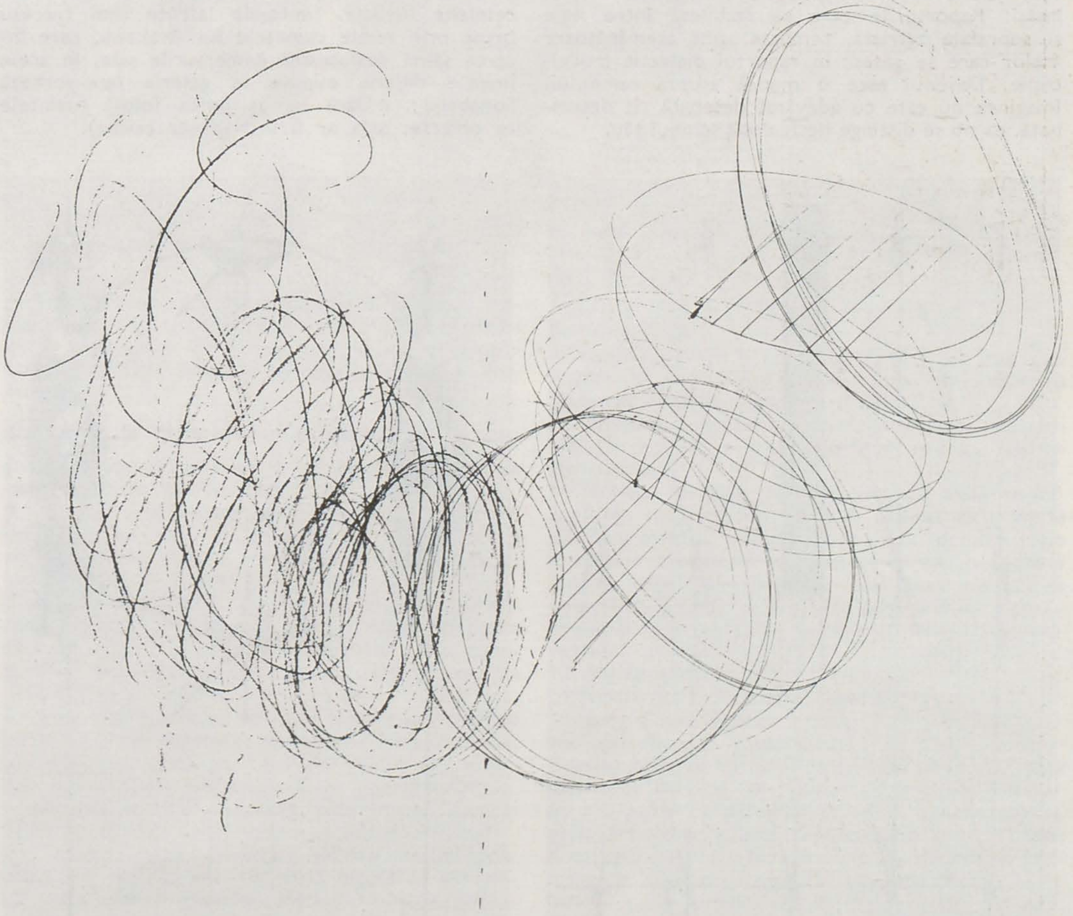
Descifrăm și încifrăm prin desen. « Cine nu poate măsura intelectul și voința lui Leonardo sau Rembrandt după ce face un examen al desenului lor? » întreabă Valéry. În « Carnetul de note la ,,Memoriile lui Adrian'' », Marguerite Yourcenar operează invers: « Să nu pierdem niciodată din vedere graficul unei vieți omenești care nu se compune, orice s-ar zice, dintr-o orizontală și două perpendiculare, ci mai de grabă din trei linii sinuoase, prelungite la infinit, fără încetare apropiate și divergente fără încetare: ceea ce un om a crezut că este, ceea ce a vrut să fie, ce a fost ». În portretul lui Joyce, Brâncuși nu a desenat chipul, ci mișcarea joyciană a spiritului: o hieroglifă altfel exactă și, în absolut, mai exactă decît desenul obținut printr-o analiză stilistică matematică.

Ca studentă, mă situam între amfiteatrul Odobescu la Litere, unde G. Călinescu își ținea cursurile și clasa lui Ressu de la Belle-Arte. Procedeul meu firesc de atunci cred că era prin el însuși unificator. Fără veleități de *studiosus iuvenis*, mă lăsam furată de *mișcarea gîndirii* călinesciene, urmăream *desenul* acestei gîndiri așa cum la Ressu urmăream o *retorică* a liniei care enunță forma. Mă proiectam într-un Călinescu desenator-virtuoz-în-gîndire și într-un Ressu gînditor-peremptoriu-în-desen.
Cei doi magiștri se deosebeau nu numai prin materia lecției lor, ci și prin metodă, Ressu fiind un « scolastic » întîrziat, Călinescu un antiscolastic. Dar ambii angajau în mod egal printr-un fel de minune a spiritului care înțelege lumea ca pe un organism mișcător. Ressu-Călinescu: în planul artificiului, îl descifrez și îl încifrez, respectiv, prin desen. Traseul gîndului meu urmînd atunci mișcarea celor două spirite apare abia acum, ca un desen postum anilor studenției.
Întîlnirea celor doi se producea în sentimentul simetriei, în felul cum îi văd situîndu-se în univers. La ambele cursuri mă simțeam trasă către centru. În cadrul acestei dispoziții ptolemeice, proprie artistului, artiștii au nuanțat, unii mergînd pînă la pulverizarea și anularea de sine. Călinescu și Ressu, prea mediteraneeni, se constituiau cu autoritate în centrul lumii. Călinescu, un punct central care trimite în toate sensurile fire ce se întîlnesc, se înnoadă, se deznoadă, se întind și se învolbură și care astfel constituie un spațiu supralicitat. Ressu, un punct absorbant în mijlocul unui spațiu veșnic golit de forța implozivă a acestui centru. Dacă desenul meu pentru Călinescu este o abstragere în ideal, desenul pentru Ressu pare să fie o abstragere în concret, în plasticitatea implicită lecției ressiene. Aceasta avea trup, modelul viu urcat pe podium. Dar odată urcat pe podium, nu devine orice lucru un *obiect*, adică suportul unei proiecții ideale? Degas: « Desenul nu e forma, este maniera de a vedea forma ».

Și astăzi am nevoie de tensiunea lecției ressiene. Din timp în timp o refac desenînd după nud.
Canonul propus de Ressu este atît de elementar și predă legi atît de generale, încît funcționează ca un șperaclu, deschide orice broască. Ressu dădea, printr-o foarte mare strictețe, o foarte mare libertate. Modelul cu care lucra era arhitectură și totodată organism, un trup feminin abstract, cu aplombul unui monolit, un trup bogat dar nu carnal, un edificiu anatomic impermeabil în jurul căruia spațiul se făcea recipient. Ressu nu cerea desenatorului manualitate, nu aplauda linia « sensibilă », « cursivă » sau « tatonantă », « frumoasă ». El cerea o insinuare șamanică în structura obiectului: să simți cum un plan aderă la suprafața podiumului, cum un volum se curmă într-un altul, cum întregul se cumpănește sau se descumpănește din încheietura axelor sale. El discuta condiția de echilibru a corpului omenesc în spațiu și astfel reinstituia o experiență originară. De aceea lecția lui se perpetuează în amintire cu un anume patetism.

În spiritul desenului mă opresc la desenatorul Ressu, și din acesta rețin, în același spirit, pe profesor. « Trecerea de la mai puțin *la* mai mult este *spontană, de la* mai mult *la* mai puțin e *reflectată, rară, — efort contrar obișnuinței și aparenței de comprehensiune* (Valéry « Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci »).
Păstrez pictura lui Morandi pentru integritatea paradoxală a culorii decolorate, pentru delicatețea și liniștea tușei; dar mă pot dispensa de ea cînd vreau să înțeleg raportul lui Morandi cu spațiul, meditația sa despre lume. Atunci îmi sînt suficiente desenele și gravurile. Pe acestea le privesc în sine, le privesc ca proiecte ale picturii, dar și ca extrase din aceasta, suficiente lor, tinzînd către « mai mult », « împuținare ». Morandi desenează lucruri neînsuflețite, așezate cîteva laolaltă, vase de flori fără flori, borcane, sticle, pahare, zaharnițe și chisele; toate manifestă o construcție spre dreptunghi și în același timp un desen organic care le ține împreună și le face să comunice ca părțile unui singur timp. Încît aceste grupări de obiecte pot fi percepute ca și nudul lecției ressiene: o arhitectură organică dominînd un spațiu-recipient. Expresia lui Morandi e doar mai lirică, comportă acea melancolie fericită pe care o dă singurătatea în lumina Italiei.

Dacă ne-am gîndi, prin absurd, la o imagine totală a universului, ne-am putea gîndi cel mult în termenii unui desen ale cărui linii, colorate sau nu, ar constitui semne ce clasifică ceea ce este atît de mult, de divers, de pestriț, de schimbător.
Recent m-am lăsat prinsă într-o capcană. Mi s-a propus să desenez pe marginea unui text înspăimîntător, Faustul lui Goethe. Am acceptat conștientă de pericolele acestei naturi artificiale, pe cît de vastă pe atît de profundă. A fost pentru mine o extraordinară experiență, un praxis al desenului ca virtute eseistică și, în ultimă instanță, ca joc. Mă aflam între sensul profund al acestei tragedii și lumea ei de forme, butaforică și carnavalescă: linie dar și culoare — aceasta ca instrument al desenului — pentru a *desemna* heraldic sintagme ale culturii. Înglobînd ceea ce tragedia prezintă la prima vedere ca disparat, părțile ei, am încercat să compun zodiacul cerului goethean, semnele unor constelații livrești în transparența cărora să se întrevadă o lumină și o umbră a cugetului.
Joc a fost și în « Portrete ale Medeei ». Altfel: « Să zicem că... » și apoi am întrupat linia în fel și chip. Un balans între concept și sugestie. Apoi am lucrat în viul imaginii delimitînd cele două tipuri de expresie, conceptuală și sugestivă, și astfel am trecut la cele opt « Exerciții medeice », un mai puțin din ceea ce fusese bogat, desen al desenului. Jocul poate fi împins și mai departe. A desena provoacă infinitul oglinzilor paralele.



https://biblioteca-digitala.ro

desenul sau recursul la metodă

wanda mihuleac

A desena înseamnă a gîndi profund, a gîndi profund înseamnă a gîndi departe, cît mai departe cu putință de automatismul verbal, a gîndi pînă la capăt.

Din toate timpurile, spunea Roger Caillois, în « Estetica generalizată », au existat pentru artist două maniere principale de a mobila o suprafață: una alege și reproduce formele universului, alta compune cele care nu sînt în lumea modelelor imediate și care sînt ivite din speculații pure, dar există, din toate timpurile, recursul la metodă; pentru Leonardo, lucrurile par a avea aceeași importanță înaintea voinței lui de a surprinde formele și de a le pricepe prin cauzele lor. El se pune în mișcare într-un fel, pornind, cum spune Valéry, de la « aparențele obiectelor, cărora le reduce sau caută să le reducă notele morfologice la niște sisteme de forțe, iar aceste sisteme, o dată cunoscute, *resimțite* și *gîndite* fiind, el își reînnoiește mișcarea prin execuția desenului ».
Desenul poate fi definit ca o teorie a artei vizuale, o teorie a limbajului prin care se ține cont de obiectele unei experiențe în materialitatea lor. Astfel, teoria este o teorie de artizan, făcută de o gîndire materială, într-un proces explorator, într-o memorie exploratoare.

Gérard Titus-Carmel: Memoria unui dialog

— *De ce preferați desenul, Titus Carmel?*
G.T.C. — Mai presus de orice, desenul mă interesează pentru că el permite să se definească mai ușor ideea unei forme decît veracitatea formei însăși. Raporturile care se stabilesc între linie și suprafața zgîriată, semnată, sînt asemănătoare acelor care se găsesc în raportul dialectic model-copie. Desenul este o muncă asupra semnului. Imaginea nu este cu adevărat desenată cît desemnată, ea nu se distinge decît după semnul său.

— *În acest, cum îl numiți, spațiu hiperuranian al foii albe de hîrtie, loc platonic al ideilor (Platon numea forma ca obiect abstract în sine) vă simțiți mai aproape de un mecanism lingvistic sau de figurativ?*
G.T.C. — Nu mă consider deloc « figurativ ». Este adevărat că desenul poate să predispună la o reflexie asupra formei, dar, în orice caz, pentru mine, problema nu se pune în acești termeni: înfățișarea este raportul său cu realitatea sa care mă interesează mai mult decît a figura realitatea. A desena înseamnă a gîndi.
— *A gîndi prin acumulări; de fapt desenul este un depozit de mici părticele de grafit pe suprafața albă, făcînd un joc de cuvinte, spuneați într-un interviu « Le dessin vient en alluvions sur la p(l)age blanche ».*
G.T.C. — Da, într-un fel, totuși în esență desenul este înainte de toate o muncă asupra unei duble pierderi — pierderea albului, a imaculării hîrtiei (pierderea conștiinței), pierderea materialității (devierea).

Interpolare I

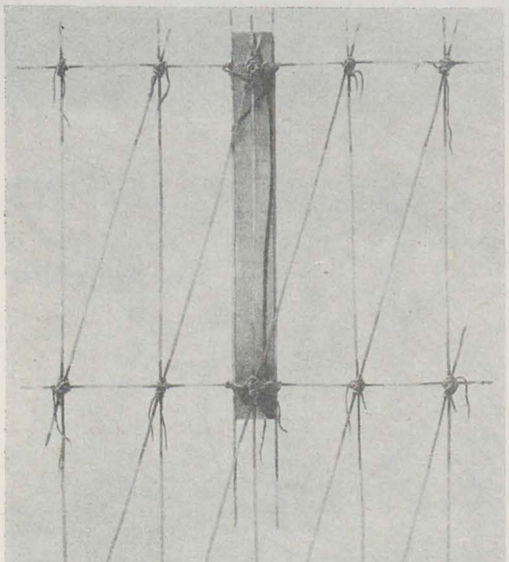
Despre pagina albă: poezia vidului alb: vidului îi revine rolul de a permite *circulația sensului*. « Poemele au întotdeauna mari margini albe, margini mari de tăcere ». P. Eluard.
Vidul alb ca un cerc imens de pretutindeni nu este o simplă absență, este un loc calitativ superior care pretinde o agresiune, fizică sau mentală. « Am făcut odată un semn pe zăpada proaspătă din fața ferestrei, a nins a doua zi și semnul a dispărut. Zăpada albă dezmoștenită de semnul acela mă obsedează mai mult decît zăpezile, mai mult decît ninsoarea goală de sens. Cel mai greu se suportă absența ».
Teama de vid și agresiunea instrumentelor de desen . . .

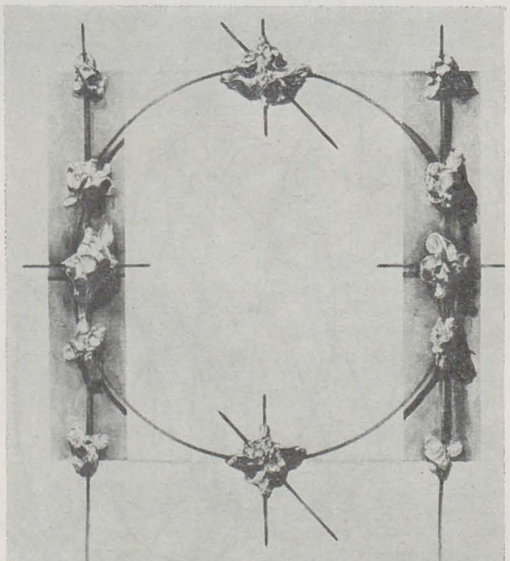
G. T. C. — Creionul nu este un instrument inocent, el este ca și celelalte obiecte primejdioase: cuțit, seringă, scalpel . . . Pierderea imaculării este o rană, desenul este suportul cicatricii . . .
Trăsătura (linia) creionului ca exigența negrului, autoritate a ante-spusului. Gîndiți raportul cu obiectul ca un raport care operează à travers proceselor « limbajelor » și această sesizare a obiectului în limbaj face să tremure de fapt toate celelalte limbaje, limbajele latente (îmi treceau brusc prin minte cuvintele lui Arakawa, care încerca să-mi deslușească demersurile sale, în acele imense desene expuse la galeria new-yorkeză Sonabend: « Dacă eu aș putea folosi cuvintele ca obiecte, asta ar fi într-adevăr ceva »).

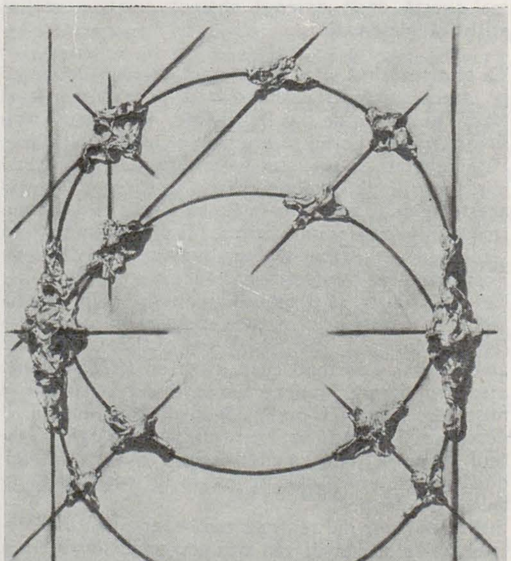
Travaliul dv produce în egală măsură și texte, ele au aerul marginal în raport cu desenele? Scrisul de mînă pe desen pare a numi obiectul și a-l descrie.
G.T.C. — Mai înainte scriam indescifrabil, necitet, erau cîteva inevitabile trucuri, condiționate de imageria mea personală. Dar textele mele nu sînt note de lucru, ele sînt făcute în alte locuri, paralel. Ele nu sînt nici explicații, nici descrieri, nici proiect: sînt un fel de discursuri subiacente lucrului.
. . . Desenul nu este în sfîrșit decît un reziduu, cenușa unui obiect preliminar. *(Paris, ianuarie 1981).*
La T.C. este impresionantă facultatea de identificare: obiectul ales devine un fel de centru al acestei vieți. La el, identificarea cu obiectul este un stimul al vitalității imaginative, un mijloc de a transforma o energie în potență într-o energie în act.
Construite după o logică imaginativă, desenele sale devin un pattern al alienării prin văz, oarecum analog alienării prin limbaj la Beckett sau Ionesco. În aceeași complementaritate desen-cuvînt starea desenului este de a exprima continuul (stare pe care cuvîntul nu o are), depășind cuvîntul în evidență și precizie. Astfel, actul de luare în posesie mentală nu se consumă numai prin cuvînt. Se constituie treptat un model de ideografie a raporturilor figurative între calități și cantități: un « limbaj ce are drept gramatică — un ansamblu de convenții preliminare (scări, axe, rețele), drept logică — dependența figurilor sau a porțiunilor de figuri, proprietățile lor de poziție » (P. Valéry).

Arakawa

Pentru Shusaku Arakawa, desenul devine punctul de convergență între o mulțime de sisteme de comunicare. Este inevitabil ca imaginea și limbajul să se regăsească prin intermediul scriiturii, fenomen de vizualizare a verbului, și că această întîlnire devine forma cea mai ascuțită de conceptualizare. În confruntarea acestor două sisteme de limbaje, Arakawa descoperă un spațiu care este distanță și un timp care e simultaneitate, care tulbură datele tradiționale, reînnoind mecanismul semnificațiilor.
Aceleași trasee ale geografiei artistice la Arakawa le intuia, într-o lume a mecanicii, și Leonardo: « Aerul e plin de infinite linii drepte și strălucitoare, întretăiate și întrețesute, fără ca una dintre ele să împrumute vreodată itinerariul alteia și ele reprezintă pentru fiecare obiect adevărata formă a rațiunii lui ». Faraday *vedea* sisteme de linii urmînd toate corpurile, umplînd spațiul întreg, liniile acestea de forță la apreciem aici ca pe li-

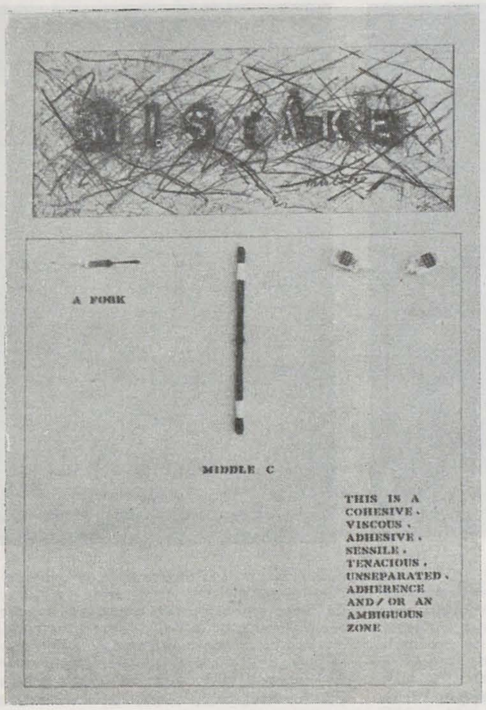


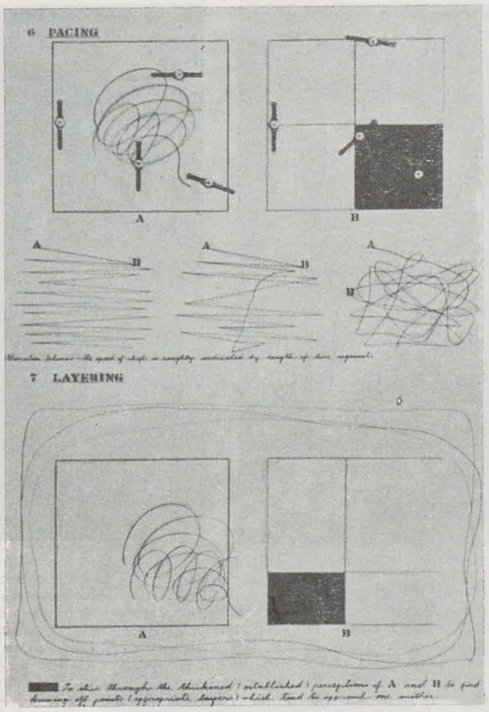


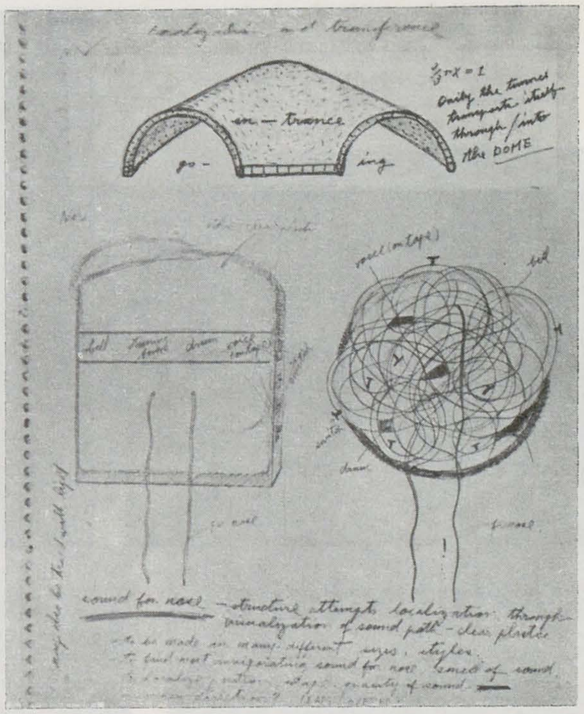


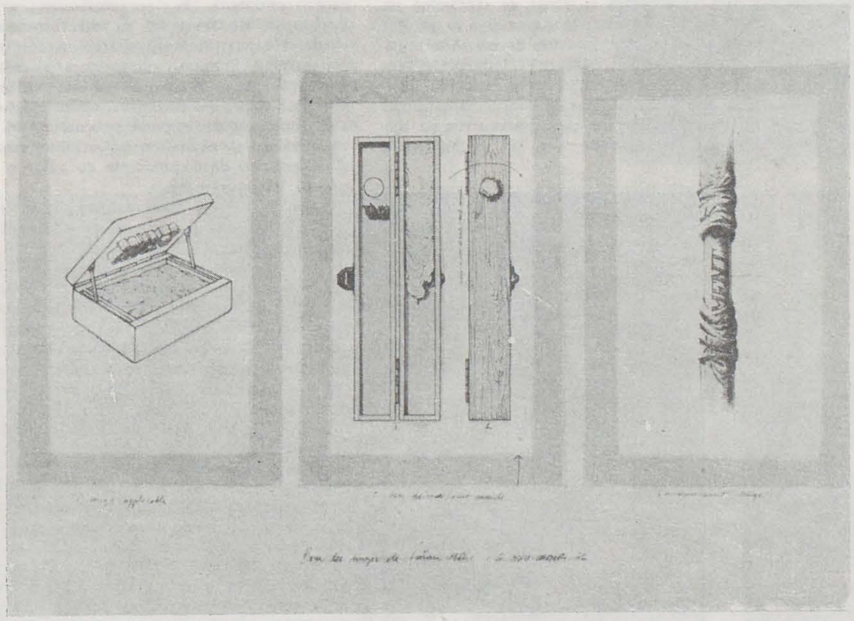
GERARD TITUS-CARMEL: 1. Construcție II; 2. Construcție efemeră IV; 3. Construcție efemeră VII

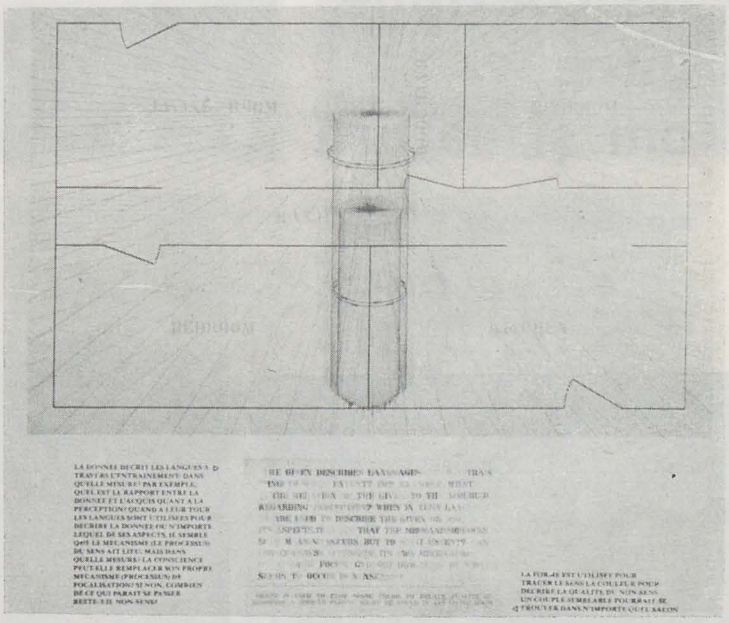
https://biblioteca-digitala.ro











S. ARAKAWA: 1. Prezentarea zonelor ambigui; 2. Remontai; 3. Localizare și transfer

GERARD TITUS-CARMEL: 4. Pentru visul lui Dușan Matic; 5. S. ARAKAWA: Revizie și autocritică

niile de cea mai mică rezistență la compresiune. Faraday vedea un *mediu* acolo unde se putea vedea numai distanța.

În spațiul scripto-vizual imaginile încetează de a mai fi reflexe. Ele se referă la un sistem de referință pe care tehnologia mediului e pe cale de a o instaura. Noua realitate al cărei mesaj îl emite Arakawa prin desenele sale, apare mai întîi ca « pseudo-realitate, cît timp prevalează schemele stabilite, pentru a deveni încetul cu încetul protoistorie » (René Berger).

În zona de investigație artistică proprie mediile transformă lumea de obiecte în « mesaje-împrejurări » ale căror materiale suporturi și mobil sînt re-producerea.

— Re-producerea acestor fenomene pe care le studiați poate fi considerat desen, S. Arakawa?

S.A. — Da și nu. Seria de lucrări pe care o vedeți face parte din « Mecanismul sensului » — bazate pe metoda Arakawa. Ele nu sînt simple imagini, percepții sau chiar gînduri. Subiectul meu predilect este cel de a aduna toate acestea într-un singur loc. Există corespondențe între fiecare eveniment și acest termen atît de imprecis — sens.

— Evenimentele ambigue?

S.A. — Am descris cîteva dintre acele momente în care se petrece ceva « gîndit pînă la capăt ».

— Versiunea pe care ați editat-o « Mecanismul sensului », vrea să circumscrie această zonă de cercetări artei, experienței, gîndirii, balansînd între teritoriul unde se sfîrșește sensul și teritoriul unde începe nonsensul.

Conspect la Mecanismul sensului

(nu se poate rezuma un vers, tot așa cum nu se poate rezuma un uni-vers)

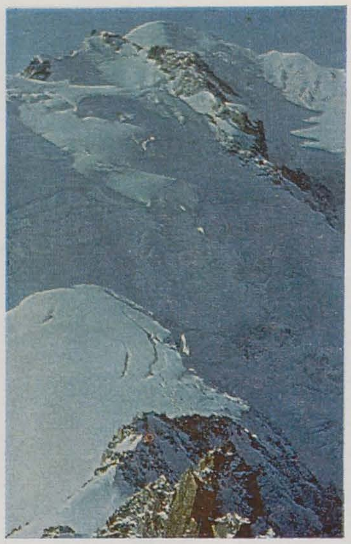
1. neutralizarea subiectivității utilizînd exerciții din seria « Filtre » (a se gîndi numai la punct și nu la cercuri) (fixînd un obiect oarecare deschizînd și închizînd ochii cîteva minute).
2. localizare și transfer (figurile și cuvintele următoare încearcă să determine spațiul sensului (poate să-l sublinieze) și să exploreze mobilitatea configurației sugerate, rugînd să nu se gîndească la conținut ci la conținător).
3. prezentarea zonelor ambigue /totul este ambiguu atîta timp cît judecata unui lucru este ambiguă, ambiguitatea apare ca zonă de posibilități alternative, eforturile de a selecționa zonele ambigue.
4. energia sensului, aspecte biochimice, fizice și psihologice.
5. gradele sensului /exerciții pentru studiul operației de abstracțiune cu toată alterarea semnificațiilor de către gradele /unghiuri, poziție, intensitate, perspectivă.
6. expansiunea și reducția, sensul scării
7. delimitarea sensului
8. remontarea
9. reversibilitatea /conceptul unei posibilități de reversiune, explorînd flexibilitatea noțiunilor ca acela de poziție, schimbare, simetrie
10. textura sensului, texturi percepute, texturi ale percepției, texturi ale cunoașterii, texturi ale emoției
11. traseul sensului /a considera că toată reprezentarea sau sistemul poate fi utilizat ca o hartă
12. Sentimentul sensului /spre o demonstrație a rolului afectiv în cunoaștere printr-o anchetă asupra valorii afective: exerciții pentru mișcarea emoțiilor în vederea stabilirii parametrilor pentru sentimente în legătură cu contorsiunea, reacoperirea etc.
13. logica sensului
14. construcția memoriei sensului
15. sensul inteligenței
16. revizuirea și autocritica

Concomitent cu sistemul ce se baza pe « percepția lucrurilor directe, pe contactul unic cu ele, iar pe altă parte pe primatul conceptului care asigură o împărțire în obiecte regulate, distincte, în idei și categorii își face loc un *cîmp* de schimburi permanente care ne scapă, cu atît mai mult cu cît nici nu avem termeni să-i desemnăm » (R. Berger). Desenul devine astfel faptul de a face legile sensibile ochiului și lizibile cu privirea.

https://biblioteca-digitala.ro

1, 2. Circulații nocive și locuințe părăsite în metropola contemporană — New York

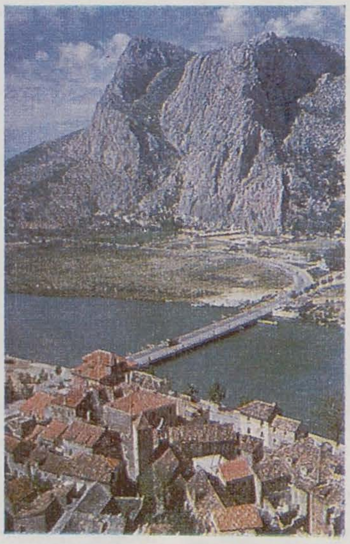
3, 4. Natura regeneratoare — Mont Blanc și dealurile verzi ale Branului



arhitectura factor de coeziune între om și natură

aurelian trișcu

Termenii principali ai unui raport de echilibru, necesar de bună seamă pentru existența omului și pentru împlinirea sa, rămîn *mediul înconjurător* și *progresul*. Un mijloc eficient



pentru a stăpîni acest raport este activitatea de arhitectură, care se preocupă ca echilibrul dorit să fie atins prin considerarea globală a mediului natural și a celui construit, a ansamblului format de populație, tehnologie și planificare, de resursele materiale și spirituale, de cooperare în teritoriu. Coordonînd astfel de elemente, arhitectura de calitate este dintotdeauna o rezultantă a interacțiunii dintre om și mediul său înconjurător. Există un spirit al locului care trebuie să fie înțeles, pentru ca natura fiecărui om să se împace cu natura lucrurilor. Acest acord se realizează în cadrul naturii celei mari, a acelei *naturi ocrotitoare, care se mulțumește cu puțin* — după cum spune Marcus Tullius Cicero în *De finibus bonorum et malorum* — dar care nu iartă pe cei care o batjocoresc sau care vor să o înlăture.

Atotcuprinzătoare și unitară, natura are o nebănuită bogăție de particularități. Variabilă în spațiu, ea se transformă în timp, aducînd în scenă mișcare și liniște, lumină și umbre, o geometrie sensibilă și nenumărate culori. Un bun regizor și un scenograf înțelegător vor folosi astfel de mijloace evidențiindu-le sensurile, ca orice artist care își cunoaște meșteșugul, fără să se lase copleșit de ele și fără să le strice. De altfel, așa a făcut-o adeseori arhitectul, cu rezultate de răsunet, în dialogul dintre materie, rațiune, sensibilitate și natură, ca pe acropola Atenei, în amfiteatrul din Epidaur sau în uriașul teatru în aer liber dintre stîncile din Red Rock, Colorado. Așa au știut să o facă și constructorii noștri în așezarea gospodăriilor pe dealurile Sucevei sau în alcătuirea caselor-ocolnic din cîmpul lui Neag de sub munții Retezat.

De ce să mai dezbatem atunci lucruri atît de cunoscute și de firești, care privesc relațiile dintre om și natură, sau implicațiile acestor legături în viața orașului?

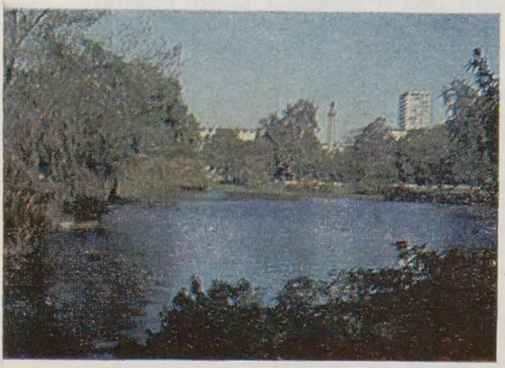
Pentru că există din păcate nenumărate exemple care tăgăduiesc asemenea adevăruri evidente; care se opun ordinii firești, fără să țină seamă de trebuințele oamenilor și de energiile naturale care ar putea favoriza organizarea cadrului de viață al comunităților umane. Mijloacele de circulație se suprapun haotic în marile metropole, acaparînd în întregime strada și îndepărtînd pietonul. Creșterea nemăsurată a orașelor și aglomerarea construcțiilor pun stavilă între natura înconjurătoare și zonele centrale ale urbei. Populația părăsește nucleul istoric, ocupat din ce în ce mai mult de clădiri publice, așezînd noile locuințe către periferii sau în noi *orașe-dormitor*. Poluarea chimică, sonoră și optică din mediul urban de astăzi stresează individul înconjurat de ziduri, care pleacă la sfîrșit de săptămînă cît mai departe de oraș, sau participă la exodul anual al vacanțelor. El simte nevoia să se regăsească în mijlocul naturii reconfortante, generatoare de liniște. Sau urmărește, cu înțelepciunea pe care i-o arată istoria, să continue un dialog folositor cu elementele naturale din preajmă, în acțiunile sale de înjghebare a noilor așezări ori în dezvoltarea vechilor tîrguri și cetăți.

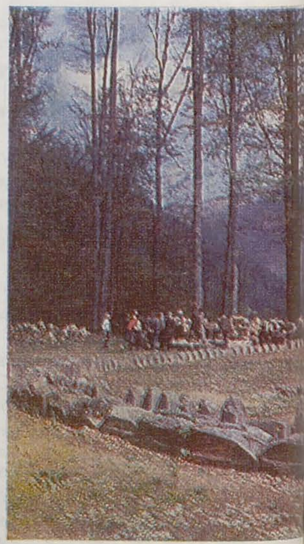
Ca orice organism viu, orașul are nevoie de aer și lumină, de apă și de soare, înscriindu-se în circuitul ecologic al transformărilor recuperatoare. El este așezat pe un teritoriu cu trăsături proprii care îl influențează. Arhitectul și urbanistul, edilii și populația trebuie să se îngrijească pentru a păstra aceste trăsături care contribuie la personalizarea urbei. Preocupări de acest fel au dat întotdeauna roade. Ele pot interveni în mai mare măsură în sprijinul coeziunii dintre om și natură în cadrul urban. În amplasarea sau în dezvoltarea orașelor, în edificarea noilor cartiere, a marilor bulevarde, piețe și scuaruri, în sistematizarea și revitalizarea vechilor centre, să accentuăm deci contactele cu valorile naturale înconjurătoare.

Așezări dintre cele mai îndrăgite din întreaga istorie a civilizațiilor urbane au cooperat cu elementele majore ale naturii generoase, orientîndu-se către înălțimile învecinate ca Isfahan și Insbruck, sau către ocean, ca New York, Havana și Rio de Janeiro. Au îmbrățișat cursul de apă care le străbate, ca marile capitale europene. S-au mulat pe relieful locului, fără să-l contrazică, marcînd colinele și deschizîndu-se către perspectivele văilor, ca Roma și Florența, sau ca Brașov și Iași. La Londra, la Paris și la București încă, au fost păstrate cu grijă și nu fără dificultăți spațiile verzi, care poartă uneori numele pădurilor de altădată.

Promontorii încununate cu monumente constituie puncte de reper, către care se deschid bulevarde largi. La Deva axul principal al orașului privește spre ruina cetății de pe colină. La Salzburg grădinile terasate lasă vederea liberă către castelul fortificat care domină așezarea. Relații de prietenie se stabilesc între formele expresive ale naturii și zone restrînse, cartiere sau străzi din orașele noastre. În Piatra Neamț, Sibiu și Sighișoara, scuaruri, alei și străzi denivelate oferă priveliști asupra *orașului de jos*, către dealurile vecine, către istoria așezării.

5—7. Așezări tradiționale se deschid către mare — pe coasta dalmată — sau către promontorii încununate cu monumente — Bratislava
8. În mijlocul marilor orașe sînt păstrate, cu inevitabile dificultăți, elemente naturale majore — Parcul St. James din Londra
10, 9. Integrarea în sit, sensibilă și înțeleaptă, este demonstrată de platformele cetăților dacice sau de ansamblul medieval al Sighișoarei





https://biblioteca-digitala.ro

Ulițe din vechiul Tomis coboară spre mare cu mult sub orizontul îndepărtat. Zona mai veche a noului municipiu Călărași se leagă organic de Dunăre prin arbori uriași.

În dezvoltarea echilibrată a marilor localități urbane rămîne hotărîtor rolul arhitectului care conlucrează cu numeroși specialiști, în deplină înțelegere cu edilii și cu organele de decizie. În asemenea situații, eforturile conjugate determină rezultate pozitive care se adaugă zestrei valoroase a unor vechi așezări.

Cînd, prin mărimea sa, orașul tinde să se despartă de natură, elemente naturale sînt aduse în interiorul său. Grădini și curți plantate, drumuri de umbră, arbori protejați, fîntîni, flori și oglinzi de apă sînt caracteristice multor așezări din țara noastră. În orașele nordice din vecinătatea nopților polare se amenajează zone deschise, ca în piața centrală din Stockholm, prevăzută cu gradene largi de amfiteatru în aer liber, folosit de publicul iubitor de soare. În Suedia, ca și în Cuba, se păstrează arbori existenți (aici pini, acolo palmieri), între trotuar și noile clădiri de locuit. În orașe străbătute de ape, cheiurile — adevărate promenade plantate — beneficiază de perspective largi, cu oglindirea norilor și a monumentelor, cu răsărituri și apusuri spectaculoase. Sena, Tamisa, Vltava aduc orașelor lor evenimentele zilnice ale coexistenței om-natură, cu o punere în scenă de care arhitectul nu este străin.

De la croirea planului general al unei așezări și pînă la obținerea unor efecte locale, se află — alături de imaginație și de dragoste — experiența adunată de multe veacuri. Este urmărită cu migală adaptarea la sit, însorirea optimă, pătrunderea unor zone verzi către centrul orașului, apărarea de vînturile pustiitoare dar și folosirea curenților naturali pentru aerisirea ansamblurilor construite, alimentarea cu apă potabilă și scurgerea lesnicioasă a apelor fluviale. *Cloaca Maxima*, canal colector în Roma antică, a fost preluat în sistemul modern de canalizare, pentru că la descoperirea sa s-a constatat că funcționa în bune condiții.

În lupta pentru restabilirea unor relații între natură și metropolă se accentuează preocuparea de a aduce elemente naturale în spațiul urban, chiar în clădiri și în vecinătățile lor imediate, concepute sau adaptate în acest sens. Pasaje acoperite, galerii, rotonde, holuri publice cu înălțimi de 5—10 etaje, scuaruri și curți interioare sînt adeseori vitrate și bogat plantate. Alături de ele, rețele de străzi rezervate pietonilor cuprind în dotarea lor arbori, bazine și fîntîni, pereți pe care apa se prelinge sau cade în cascade. Toate acestea participă la animarea și dinamizarea spațiului, la compunerea peisajului cinetic urban. Natura pătrunde astfel nu numai în burguri pitorești sau în stațiuni climaterice, dar și în inima unor conurbații, ca antidot al aglomerării excesive, al mecanizării și poluării. În zona centrală din New York, de pildă, se întîlnesc asemenea preocupări, cristalizate — în ultimul deceniu — în clădiri ca Citycorp-Center, Galleria, Olympic Tower sau I Park Avenue Plaza, de care își leagă numele cunoscuți arhitecți.

În spațiile publice orășenești este prezentă adeseori natura interpretată în opere de artă. *Arborii* lui Dubuffet și *grădina scufundată* întruchipată de Isamu Noguchi se găsesc alături, într-o zonă puternic urbanizată (piața Chase Manhattan N.Y.), sugerînd liniștea oglinzilor de apă, meandrele mării și insulele de bazalt japonez sau freamătul — de data aceasta jucăuș — al unor arbori albi. În același spirit, fîntînile arteziene din Drobeta Turnu Severin și din Constanța, ca și bazinul cel mare cu spectacolul programat al celor 66 de jocuri de apă, imaginat de Yaacov Agam în cartierul la Defense-Paris, redau peisajului urban ritmuri și irizări care amintesc varietatea și impetuozitatea din mijlocul naturii.

Materialele folosite în opera de arhitectură aduc și ele natura în oraș, oferind luminii și simțului tactil textura marmorei, fladerele și căldura lemnului, rugozitatea cărămizii și luciul ardeziei. Construcțiile populare din țara noastră înglobează învățăminte adînci cu privire la *înțelegere* și *măsură* în folosirea materialelor locale.

De altfel, în domeniul larg al relațiilor om-natură care se desfășoară în cadrul localităților urbane, pretențiile populației și obligațiile arhitectului contemporan sînt pregnante, deoarece tradiții adînc înrădăcinate ne-au creat tuturor convingerea că aglomerările umane trebuie să fie perfect integrate în natura înconjurătoare. Această orientare filosofică a poporului nostru pretinde mai mult decît simpla practicare a unui meșteșug. Se impune ca în edificarea urbană să fie căutat echilibrul între nevoi și posibilități pentru coexistența omului și a naturii, să fie păstrate și accentuate trăsături individuale inseparabile de natură, în favoarea conturării unei expresivități proprii a orașelor noastre.

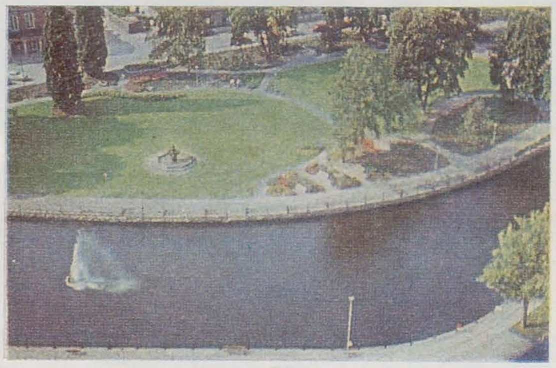
11, 13. Drumuri pietonale, oglinzi de apă, fîntîni arteziene și mari suprafețe de gazon în așezări recent realizate în Suedia

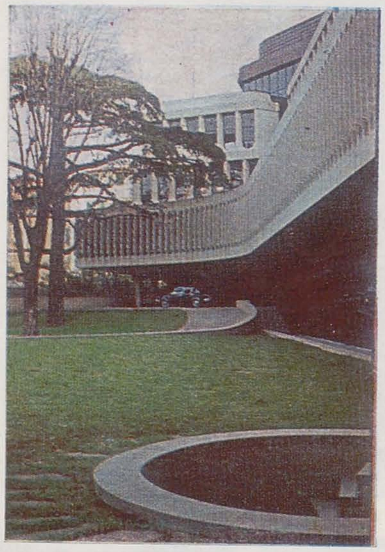
12. Amenajări peisagere minuțioase se realizează în zone urbane, cu ocazia amplasării unor dotări curente — cantină la Sovata

14. Gradene expuse la soare în piața centrală din Stockholm

15. Un nou centru de congrese pune în valoare parcul vilei Vittoria din Florența

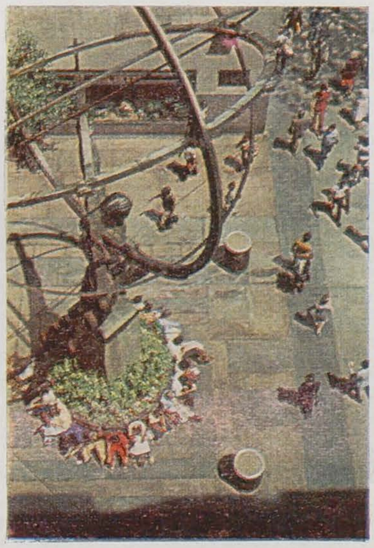
17, 16. Unele opere de artă interpretează natura, în scuaruri și piețe plantate care personalizează zonele urbane — Rockefeller Center și Arbori de Dubuffet în Chase Manhattan Plaza, New York



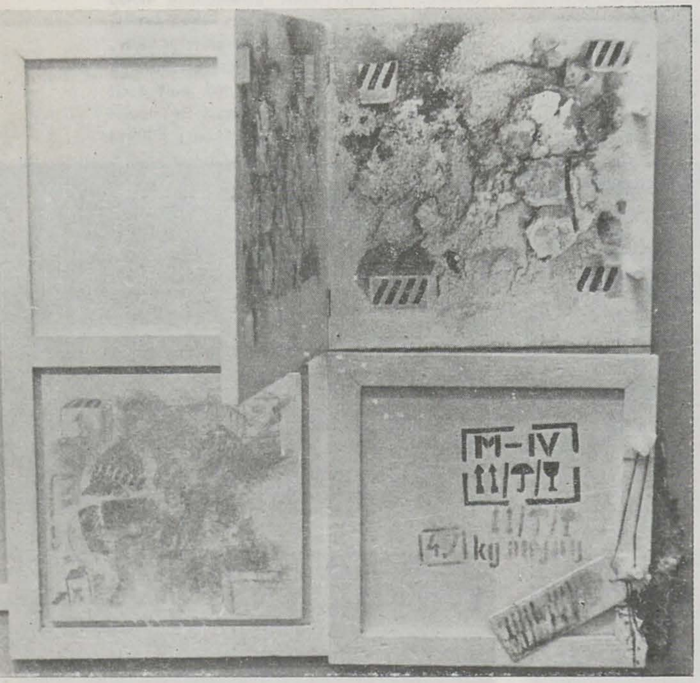


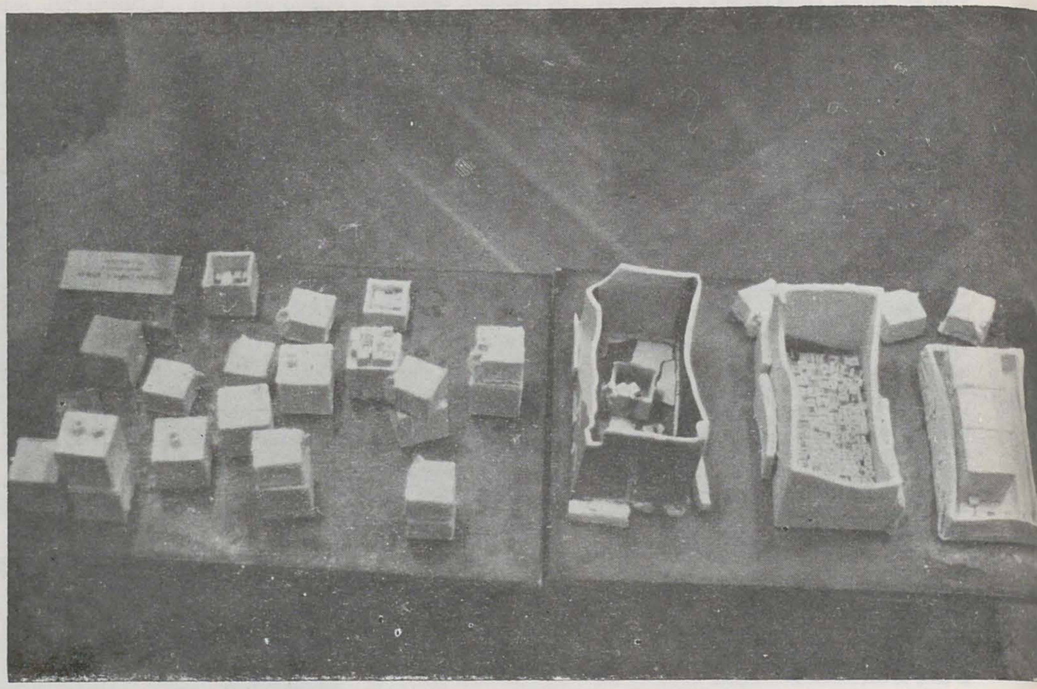
18. Natura este adusă și în interiorul clădirilor, ca în amenajarea făcută de curînd la Muzeul Metropolitan din New York

20, 19. Resurse bogate care pot fi folosite în continuare se găsesc în înțelegerea valorilor naturale, ușor de urmărit în dialogul pe care casele tradiționale românești îl poartă cu mediul înconjurător — cula oltenească din Glogova și casă moldavă la Văratec



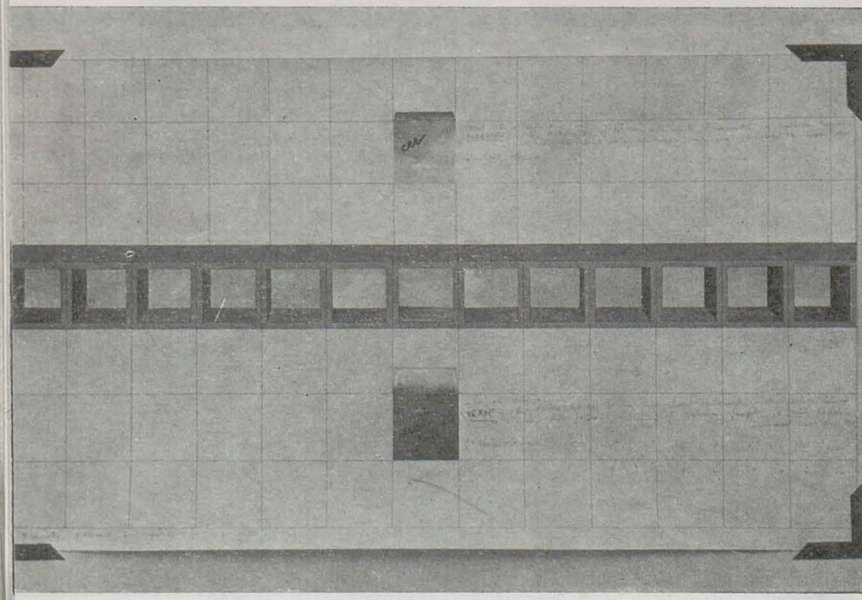
https://biblioteca-digitala.ro





medium '81

mihai drișcu



Desfășurată sub egida Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Covasna, a Comitetului județean U.T.C., a revistei « Igaz Szó » și a filialei U.A.P. din Sfîntu Gheorghe în sălile muzeului județean, expoziția « Medium » — la care au participat 121 de autori din cîteva centre ale țării, cu aproape 200 de lucrări — este, în multe privințe, o premieră.

Ca proiect intențional, expoziția își asumă o sarcină dintre cele mai dificile prin complexitatea ei: ar fi vorba despre o primă « trecere în revistă » a soluțiilor prin care, aproximativ în ultimul deceniu, s-a modificat, la noi, o porțiune a « peisajului » artistic, îndeosebi în arta tinerilor. (Cînd spunem porțiune, subliniem diferența, distanța apreciabilă dintre exhaustivitatea presupusă teoretic și parțialitatea impusă de practica de zi cu zi a vieții artistice; înțelegem prin aceasta o serie de impedimente concrete, de la limitele cunoașterii « la zi » asupra tuturor centrelor artistice pînă la limitele spațiului de expunere).

Modificările orizontului actual în producția artistică se datorează unui complex de factori, dintre care, simplificînd extrem, putem discerne cel puțin doi: pe de o parte, accesul producătorului actual de fapte artistice la mereu noi cunoștințe științifice — fie din categoria « științelor exacte », fie din cea numită a « științelor culturii » — pe de altă parte, constanta îmbogățire a instrumentarului tehnic al artistului plastic. Domeniile matematicii, lingvisticii, psihologiei, ecologiei, (chiar arheologiei), furnizează plasticianului cunoștințe diverse, pe care acesta le fructifică folosind mixări de tehnici sau mijloace mai noi în arsenalul plasticianului, printre care fotografia și filmul.

Interrelațiile lor furnizează, se înțelege, diversitatea modurilor de a propune experiențe de factură estetică în realitatea unui raport de comunicare *multiplu* și *heterodox* (sensibil deosebit de canoanele genurilor tradițional acreditate — pictură, sculptură, grafică, arte decorative — ale căror caracteristici ar fi relativa univocitate, constanță și coerență). Cum tehnicile mixte sînt cel mai des utilizate, cel mai relevant aspect al situației artistice actuale trebuie găsit în *confluența*, în osmoza diferitelor limbaje artistice (a se vedea, în acest număr, antologia despre *intermedii*). Fenomenul este valabil nu numai pentru domeniul vizualului, dacă ne gîndim la soluțiile în care, din obiect *de văzut*, faptul artistic devine *spațiu de trăit*.

Apariția noului în mijlocul relațiilor stabilite este bine sesizat în cuprinsul expoziției în care *coexistă* — ca de altfel și în realitatea vieții noastre artistice — soluții dintre cele mai diferite, de la producții în genuri acreditate de o îndelungă tradiție (sculpturi de *Adorjani Endre, Bocskai Vince, Dienes Attila, Liviu Russu*, picturi de *Călin Beloescu, Gruia Floruț, Teodor Graur, Mihai Moldoveanu, Constantin Pacea, Valeriu Sepi*, desene de *Marius Călinescu, Casia Păpușoi Csehi, Ana Golici, Ion Isăilă, Dan Mihălțianu, Nagy Arpad, Doru Păcurar, Ioana Sălăjan*) la formele propuse de practicienii experimentatori ai condiționării polisenzoriale, de la lucrul în aer liber cu materiale furnizate de natură la artefacte din categoria *psihoinstalațiilor*, de la încercări de evidențiere a unui vocabular arhetipal la forme de artă sociologică. Pe parcursul expoziției se produce o trecere *graduală* spre formulări cu caracter de noutate, de la « secțiuni » tradiționale — afiș de publicitate culturală: *Alexandru Andrei, Clara Tamas Blaier, Sergiu Georgescu, Florin Ionescu, Dan Alexandru Ionescu, Ion Stendl, Vasile Socoliuc* — artă decorativă: *Ana Tamas Kelemen, Kantor Joszef, Nemes Katalin, Lia Bacria, Kiss Miklos*, la încăperi, « piese » ca rezumate ale unor expoziții anterioare (« Dialog » — Tîrgu Mureș: *Ferenci Karoly, Ujvarossy Laszlo, Miclos Onucsan*, « Copacul » — Arad: *Josif Stroia, Gnant Janos, Maria Tamas, Onisim Colta, Svercsak Ludovic, Varga St. Luigi*) sau ca loc de prezentare a diapozitivelor și filmelor de autor (*Kovacs Karoly-Sandor, Ioan Peleș, Wanda Mihuleac*).

A avut loc și o gală de filme de animație (*Szilagyi Zoltan, Mihai Bădică, Niculae Alexi*).

În acest context, apare firească o secțiune specială a « invitaților » (*Horia Bernea, Ștefan Bertalan, Alexandru Chira, Doru Covrig, Constantin Flondor, Grigorescu Ion, Wanda Mihuleac, Doru Tulcan, Plugor Sandor*). Găsim în această modalitate de concepere a expoziției ceva din tinereasca îndrăzneală pe care o propunea încă din 1921 tînărul Vianu: « Credem că tradițiunea nu este un act de supunere față de trecut, o amorțire în respect și monotonie, dar un act permanent de revoltă și de independență. Ea este o liberă alegere printre valorile trecutului ».

Așa cum există o însumare de medii tehnice ca platformă a actului artistic, unele medii tehnice funcționează ca medii artistice, primul utilizat în ordine cronologică a fost fotografia. De la verdictul din 4 iulie 1862 în celebrul proces în problema « este fotografia o artă? » — verdictul fiind afirmativ — numeroși sînt artiștii, începînd cu Delacroix, Ingres, Courbet, Seurat, Degas, Monet, Toulouse Lautrec, care au folosit-o. « Cred, spunea un contemporan al amintitului proces, David Bernstein, că se poate învăța de la fotografie un lucru important: ce înseamnă a respecta lumea ». În explorarea exactă a realității fotografia poate înlocui crochiul, schița, orice alt stadiu preparatoriu; cu ea, cum observa Walter Benjamin, « reproducerea a fost considerabil accelerată, pînă la ritmul cuvîntului ».

Marea temă unificatoare comună este aceea a vieții particulare, a prezentului empiric, a realității fenomenale. Fotografia a fost prima din seria instrumentelor care, cum scrie Edgar Morin, « sesizează și transmit instantaneul, sînt instrumente predestinate ale unei culturi aderente la realitatea imediată ».

« Priza » realității presupune un mijloc de transport și, așa cum atrage atenția Marshall Mc Luhan, « orice formă de transport nu numai că transportă dar și traduce, transformă expeditorul, mesajul și destinatarul. Folosirea oricărui mediu sau prelungire a omului modifică modelele de interdependență dintre oameni precum și raportul dintre simțurile noastre ».

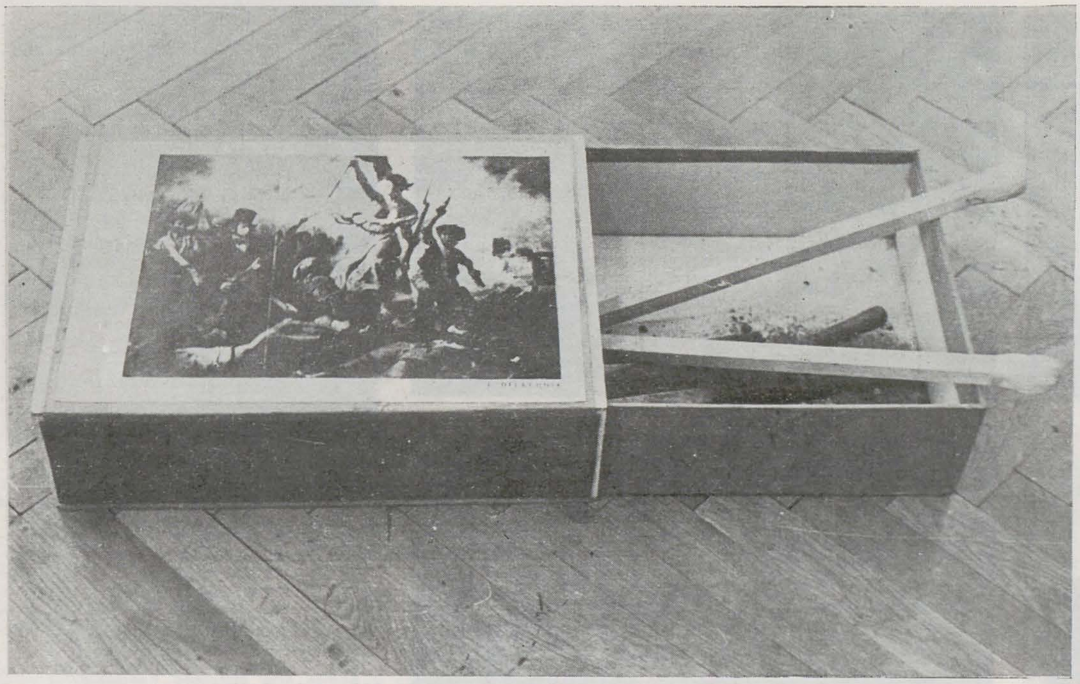
Cinematograful, remarca un ilustru teoretician, « este astăzi singura artă ce poate reprezenta de o manieră suficient de concretă vederea lumii ce emerge și diferențiază cultura noastră de toate cele care au precedat-o. . . . Căci mai bine decît orice artă traditio-

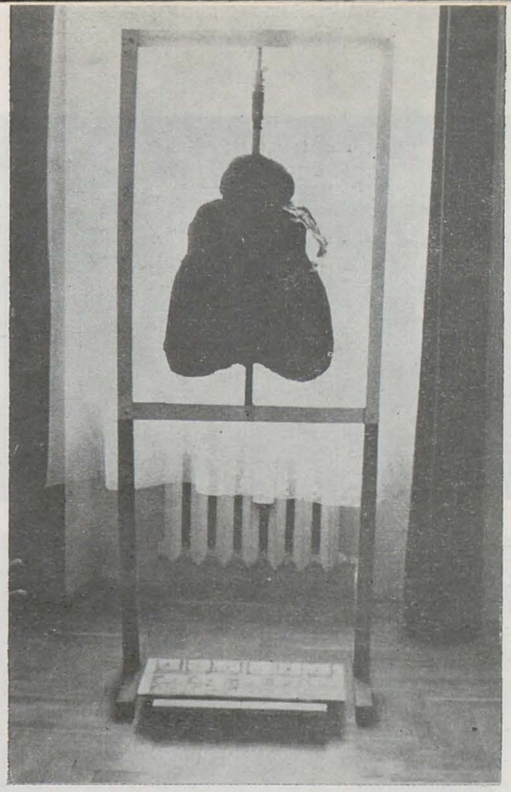
---

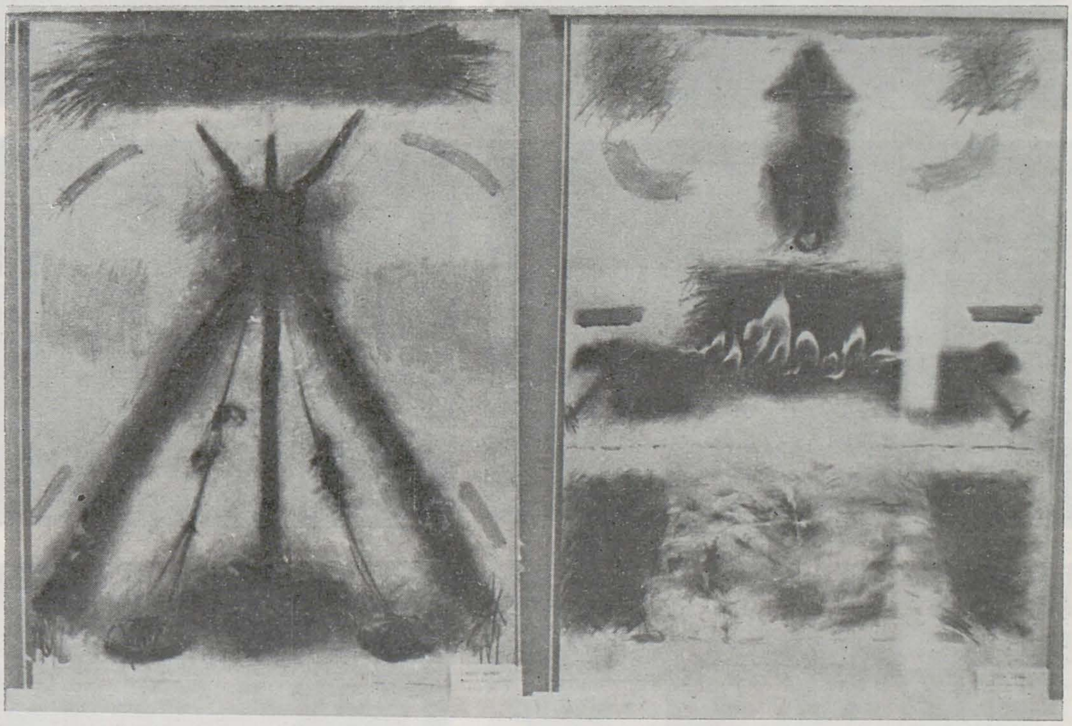
p. 30
1. *IRSAI ZSOLT: M IV, tehnică mixtă*
2. *EMILIA CHIRILĂ DRĂGAN: Compoziție*
3. *Aspect din timpul unei discuții cu publicul*
4. *TUDOR NICOLAU: Ordonarea pe orizontală a unui peisaj, desen*

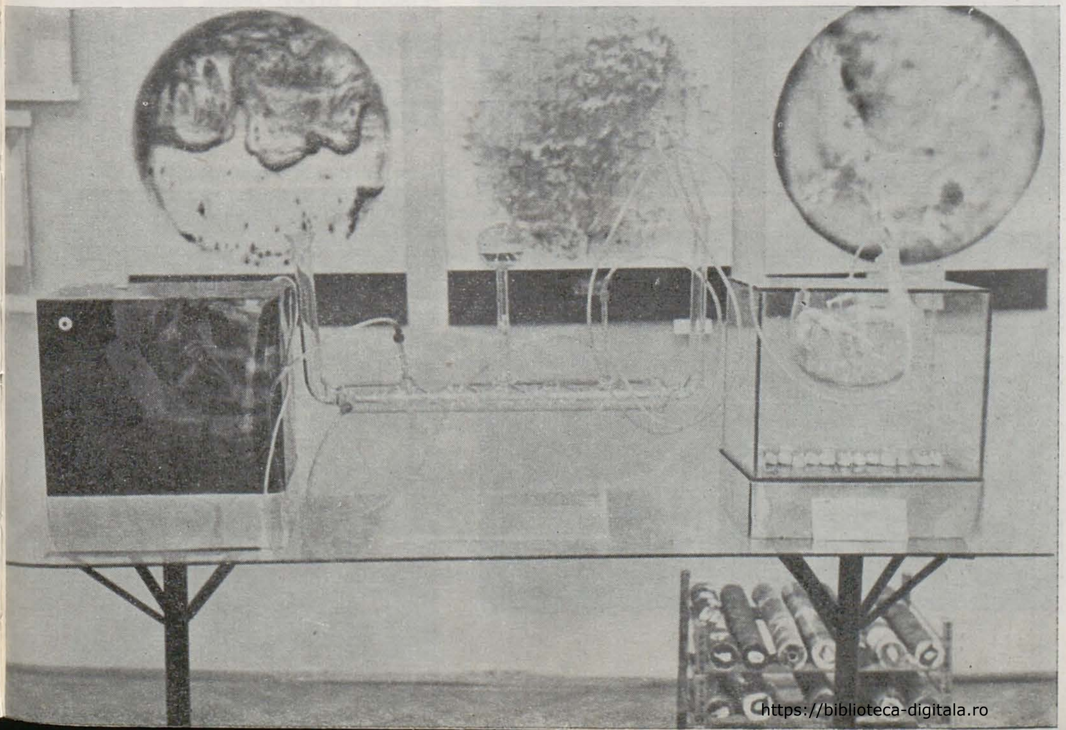
p. 31
1. *ONUCSAN MIKLOS: Sf. Sebastian (obiect, foto)*
2. *ALEXANDRU ANTIK: Microdurități, obiect*
3. *ELEKES KAROLY: Depozit de amintiri, obiect, album xerox, 366 fotografii*
4. *NAGY ARPAD: Generatoare de amintiri*
5. *GARDA ALADAR: Provocare și răspuns, foto-obiect*
6. *FERENCI KAROLY: Revoluție, foto-obiect*

https://biblioteca-digitala.ro

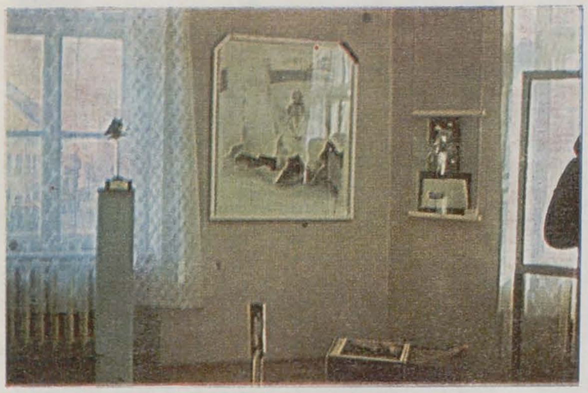
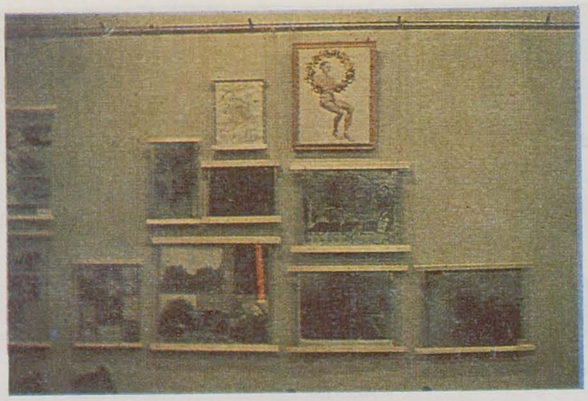
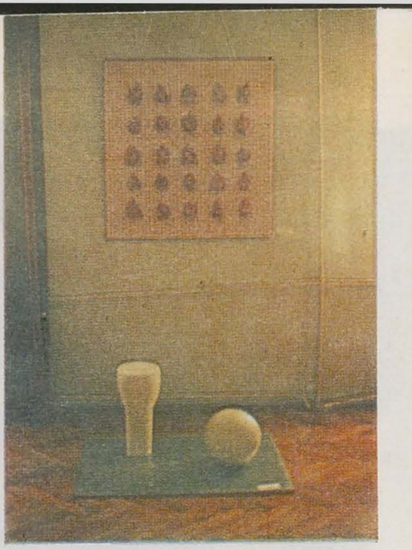


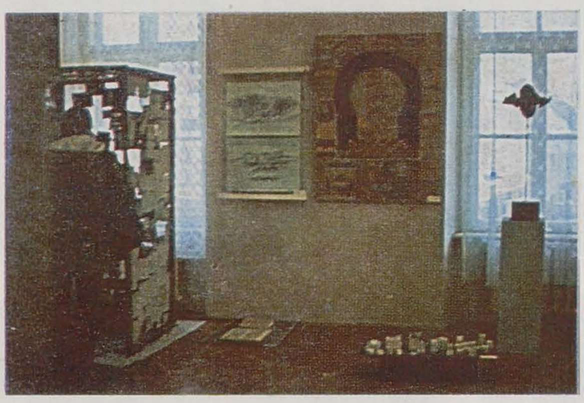


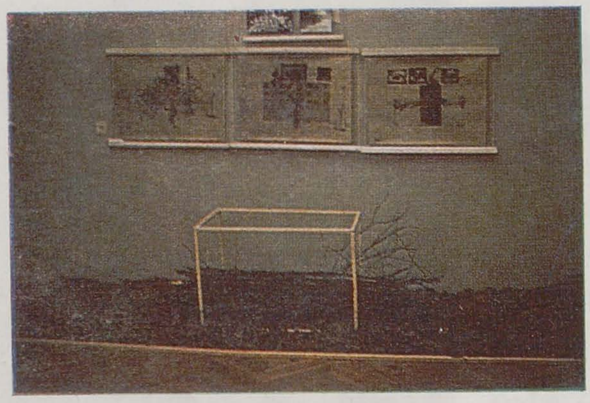
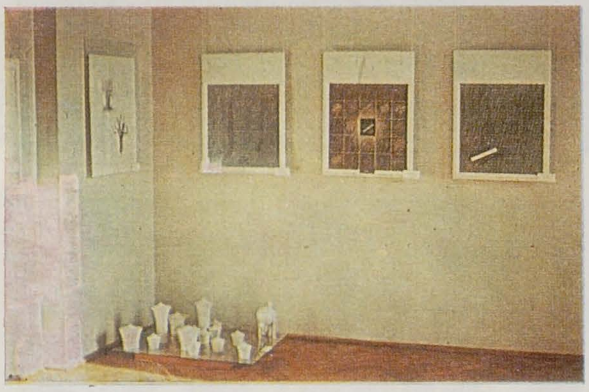
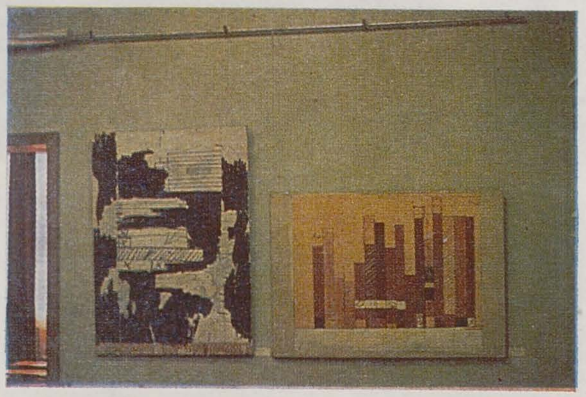
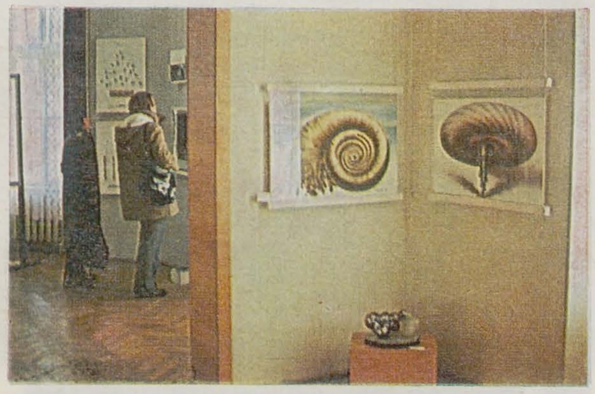




https://biblioteca-digitala.ro



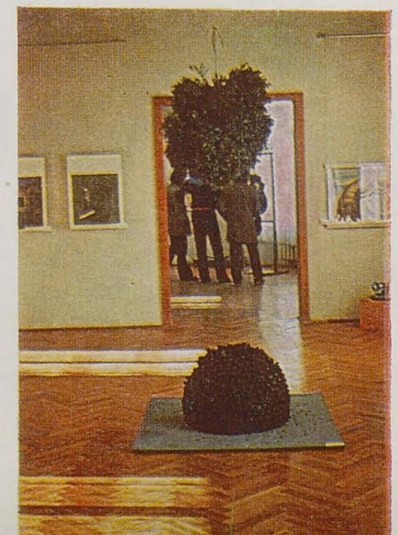





nală, cinematograful exprimă tabloul lumii moderne și concepțiile esențiale despre timp și spațiu ce fac deja parte din experiența inconștientă a milioane de indivizi ce abia cunosc numele lui Einstein, Bohr și Bergson ». Insistența specială asupra acestei zone se datorează caracterului de reală noutate a expoziției. Să consemnăm, ca un reușit exemplu de inteligentă și justificată utilizare a fotografiei într-o producție din sfera *artei sociologice* « depozitul de amintiri » realizat de Elekes Karoly. O boxă este « tapetată » cu circa 350 fotografii (suveniruri de « amatori », scene de reportaj, obiecte găsite, etc.). Toate fotografiile sînt reproduse dintr-un album xeroxat. Printr-un scurt text, vizitatorul (dimensiunile boxei obligă la frecventarea individuală) este invitat să ia fotografiile care, într-un fel sau altul, îl interesează, iar pe pagina xeroxată corespunzătoare să-și motiveze opțiunile. Ceea ce promotorii artei sociologice reproșează tipului de comunicare în masă (Hervé Fischer observa, pe bună dreptate, că publicul nu are cum să răspundă emițătorului — stație de televiziune, de radio) este faptul că se produce doar o comunicare unilaterală, că nu se stabilește un dialog între « părți ». Tipul de dialog, de convorbire presupus de arta sociologică funcționează eficace în cazul lucrării lui Elekes, care poate fi considerată o adevărată emblemă a expoziției. Boxa a rămas goală, iar « albumul » său s-a umplut cu mesajele receptorilor.

Umorul își găsește un bun reprezentant în persoana lui *Vince Laszlo*, ale cărui desene sînt « Răspunsuri ilustrate la întrebările unui băiețel de patru ani (Gîndire? Omidă? Furnică? Broască?) ».

Complexă prin eterogenitate și prin cantitatea elementelor de interes artistic, expoziția va deveni un punct de reper în privința « tradiției imediate ».

1. SZILAGYI ZOLTAN: *Arena, desen*; 2. GRIGORESCU ION: *Cazul unor artiști lucrînd aceeași lucrare, foto, desen, pictură*; 3. NEMES KATALIN: *Fosile, gresie*; DIENES ATTILA: *Liniște, marmoră*; 4. ONUCSÁN MIKLÓS: *Sfîntu Sebastian, obiect foto*; 5. HOLACSEK INGRID: *Poarta ca simbol, tehnică mixtă*; IOVIAN GYÖRGY: *Hommage à Vincent, obiect, foto, desen*; PETROVITS ISTVAN: *Ambalaj, tehnică mixtă*; 7. BAASZ IMRE: *Posibilitatea rămînerii, desen, foto, obiect*; 8. IOSIF STROIA: *Copacul, desene*; LIA BACRIA: *Geneză, porțelan*; 9. HORIA BERNEA: *Compoziții din seria « Grafice », ulei*; 10. SVERCSAK LUDOVIC: *Copacul, tempera, retuș american*: 11. *Aspect din expoziție*; 12. IOAN BUNUȘ: *Diptic spațial, metal, material organic.*



https://biblioteca-digitala.ro

antologie

rené berger intermediile: catalizatorii unei transculturi

Observaţie preliminară: după părerea mea, o masă rotundă * ca aceasta, al cărei scop este abordarea conceptului şi fenomenului *Intermedii*, trebuie să aibă în vedere înainte de toate relaţiile de comunicare stabilite în cadrul şi pe calea întîlnirii ca atare. Nu voi citi deci, o lucrare, ci voi propune un plan al lucrurilor pe care aş dori să le discutăm.

1. *Limba* ca mijloc de comunicare
1.1. Semnele
1.2. Medierea simbolică
1.3. Limba ca *uni*-mediu
1.4. « Realitatea » negociată prin semne şi *concepte*
1.5. În special în cultura elitară

2. Debutul epocii *multimediilor* (tipografie, fotografie, cinema, radio, televiziune etc. . .)
2.1. Fiecare mediu are logica sa şi tehnicile sale specifice
2.2. Formulează o imagine distinctă a « realităţii »
2.3. Este legat de un domeniu particular al fiinţei noastre
2.4. Cu actuala predominare a celui audio-vizual
2.5. Operează cu timpul şi spaţiul într-o manieră proprie

3. *Mass-media*, al cărei înţeles propun să fie extins:
3.1. Nu numai la mediile de informaţie, ca presa, radioul, televiziunea, cum se face de obicei, ci şi
3.2. La cele de transport, ca trenul, maşina şi avionul
3.3. La *produsele industriale* care fac parte din spaţiul nostru familiar, cotidian
3.4. La *serviciile de masă*, ca turismul
3.5. *La modelele de masă*, ca GNP-ul

4. Avînd în vedere *evoluţia* deja evidentă a mass-mediei în conformitate cu diferitele categorii de public pe care le vizează. Astfel, în cadrul televiziunii putem face distincţia între:
4.1. Macro-televiziune: în limbile naţionale (ABC, CBS, TFI, A2, RTB)
4.2. Mega-televiziune: sateliţii
4.3. Mezzo-televiziune: televiziunea unei comunităţi
4.4. Micro-televiziune: video-ul
4.5. Distincţii similare se pot face şi în interiorul celorlalte mass-medii

5. *Mediile minoritare*, termen cu care vreau să desemnez acele medii destinate unor audienţe relativ mici şi care necesită mai ales un grad sporit de cultură, ca:
5.1. Literatura, sculptura, pictura, arhitectura, muzeele de artă, expoziţiile de artă, concertele etc.
5.2. Pe scurt, acele medii care transmit ceva din aşa-zisa « cultură cultivată », deosebită de cea de masă.

6. *Intermediile*
6.1. Contrar opiniei generale, « realitatea » este întotdeauna o *imagine* construită de către şi pe calea unui *mediu specific:* cunoştinţele, ştirile sînt în acelaşi timp *construcţii* şi *produse*, artefacte
6.2. Cîtă vreme a existat doar uni-mediul limbii, imaginea « realităţii » era prin excelenţă lingvistică (formată din concepte)
6.3. Acum, în epoca multimediilor, avem atîtea imagini ale « realităţii » cîte medii există (mass-medii, medii minoritare)
6.4. Conducînd la ceea ce am putea numi o *situaţie a intermediilor*

7. *Efectele intermediilor*
7.1. Situaţia multimediilor are un efect complex, în acelaşi timp *complementar* şi *conflictual*
7.2. Punînd în evidenţă:
— discrepanţe/deformări
— amalgamuri şi hibrizi
7.3. Dînd naştere la ceea ce sugerez să numim *proces transcultural*
7.4. Simbolurile, pattern-urile unui anume mediu fiind treptat formate şi modelate de un alt mediu şi reciproc
7.5. Astfel încît experienţa *intermediilor* participă la formarea *transcodurilor*, *a transpattern-urilor*, a *transvalorilor*

8. *Caracteristici şi ilustrări*
8.1. Pe scurt, proxemica tradiţională, în forma studiată de Hall, se transformă în teleproxemică
8.2. Un fenomen ilustrat sumar prin exemplul unui ecran TV care leagă *apropiatul* şi *îndepărtatul* într-o nouă intuiţie a spaţiului
8.3. Sau fenomenul *expoziţiilor de artă itinerante*, care transformă muzeul într-un soi de ecran TV unde fiecare expoziţie nouă o înlătură pe cea anterioară, modificînd astfel concepţia noastră despre artă ca fenomen stabil

9. *Procesul transcultural* care rezultă din *experienţa* noastră cu intermediile dă naştere, în ceea ce priveşte *arta*
9.1. Şi *producerea* ei, la noi concepţii ca acelea ilustrate, printre alţii, de Beuys, prezent de curînd la Muzeul Guggenheim
9.2. La noi sensuri ale producţiei legate de tehnologie: adică arta computerului, a laserului, video-arta. . .
9.3. În ceea ce priveşte *transmiterea* ei: la noi profesiuni, ca acelea de transmiţători chimici, ecologici şi electronici
9.4. În ceea ce priveşte *receptarea* ei: la noi modalităţi de înţelegere şi judecare a artei care nu mai constă în opere, ci în procese; adică land-arta (arta terenului), benzi video, happening-uri, body-arta, spectacole

10. Ca punct de plecare pentru experienţa intermediilor, coexistenţa mediilor trebuie privită în perspectiva dominanţei *modelului occidental*, care favorizează ceea ce eu numesc:
10.1. Centrele calde (New York, Paris)
10.2. Centrele temperate (Roma, Londra, Geneva, Amsterdam. . .)
10.3. Spaţiile reci: practic toată Lumea a treia
10.4. Distincţia între cald, temperat şi rece fiind bazată pe gradul de concentrare a mediilor şi pe capacitatea centrelor calde de a domina producţia, răspîndirea şi receptarea
10.5. Iar modelul occidental, funcţionînd sub conducerea celor trei puteri centrale — ale ştiinţei, tehnologiei şi economiei — şi sub emblema celui mai ambiguu concept: acela al dezvoltării.

Concluzie

Acesta nu este decît un proiect destinat să atragă atenţia asupra schimbărilor provocate de nouă noastră experienţă a multimediilor. Nu iau în consideraţie şi analiza, care ar fi interesant de adăugat, a aspectelor tehnice, economice şi politice ale procesului global: o problemă majoră de abordat pe parcursul mesei rotunde.

---

* La Experimental Intermedia Foundation (Solomon R. Guggenheim Museum). Comunicările au apărut în « Theoretical Analysis of the Intermedia Art Form » — Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires

---

Opiniile conţinute de paragraful 10 constituie un exemplu de preconcepţii din aria « neocolonialismului cultural », atitudine cu care nu putem fi de acord. (n.r.)

gillo dorfles intermediile şi mediile mixte— simptom de criză sau renaştere a artelor vizuale?

Cel mai relevant aspect al situaţiei artistice actuale — şi mă refer la toate artele, nu numai la cele vizuale — este o anume osmoză şi confluenţă a diferitelor limbaje artistice.
Avem ca dovezi « teatralizarea » artelor figurative şi a dansului; utilizarea elementelor vizuale, abstracte şi concrete, în teatrul de avangardă; frecventa încorporare a muzicii în orice fel de spectacol; folosirea în televiziune a elementelor împrumutate din variate limbaje artistice.
După cum se ştie, în a doua jumătate a acestui secol am fost martorii unei explozii de forme ale poeziei vizuale şi acustice şi ale picturii care speculează grafia cuvintelor şi a literelor. În numeroase cazuri, teatrul — abandonînd aproape complet textul — a exploatat aspectul corporal al acţiunii prin intermediul gestului, al mimei.
Problema intermediilor (şi a mediilor mixte) apare mai degrabă ca un corolar al celor menţionate mai sus. Dacă am asistat la combinarea şi confluenţa acelor forme de artă numite cîndva primare (pictura, sculptura, muzica, poezia etc.), cu atît mai mult sîntem azi — şi vom continua să fim mîine — martorii confluenţei diferitelor arte, confluenţă provocată de mass-media, care constituie o arteră cheie a comunicării şi a expresiei în epoca noastră.
A fost o vreme cînd fiecare artă îşi apăra cu ferocitate autonomia. Astăzi, dimpotrivă, putem declara fără nici o ezitare că fiecare artă tinde să se înveşmînteze în roba alteia. E vorba de o stagnare virtuală a limbajelor « pure » — contaminarea limbajelor individuale fiind practic noua regulă generală.
Am putea vorbi deci despre un proces de *combinare a limbajelor* sau *a codurilor* şi despre limitele acestui proces.
Într-adevăr, în cazul multor forme de artă modernă — este vorba în special de cele sugerate de noile descoperiri tehnologice şi mecanice — s-au adoptat diverse coduri pentru constituirea unui limbaj care să le cuprindă integral, instituindu-se astfel o specificitate lingvistică pînă atunci absentă.
Un exemplu tipic ne oferă filmul şi televiziunea (şi, în general, toate formele de artă video), în care coduri diferite — vizual, verbal, sonor, cinetic etc. — converg spre a forma o unitate lingvistică originală.
Acelaşi fenomen se poate observa în numeroase forme noi de teatru (L. Kemp, *Il Carozzone*, *Ouroboros*), unde opera de artă este creată pe baza coexistenţei şi contopirii codurilor provenite din alte surse, care pot fi, după caz, pictura, sculptura, dansul — de exemplu, prin proiectarea de diapozitive, filme sau prin acţiuni coregrafice. Sînt folosite de asemenea « coduri extra-artistice », ca în anumite manifestări care presupun mişcări ale corpului inspirate de practici iniţiatice sau esoterice (Zen-Yoga), de sisteme de antrenare autogenă (de tip Schulz), sau chiar de fenomene cu motivaţie patologică (psiho- şi neuropatologică), precum în binecunoscutul caz al lui Bob Wilson, care foloseşte mişcări vermiculare deprinse în convieţuirea cu pacienţi spastici sau subnormali, suferind de anormalităţi comportamentale cinetice sau motivaţionale, cu principale cauze patologice.
În privinţa intermediilor, însă, sîntem gata să admitem că unele forme de video-artă (Dan Graham, Nam June Paik, Acconci, Vaccari) sau de land-art (artă a terenului) (Smithson, Oppenheim, Christo, Dibbets) trebuie considerate forme imposibil de catalogat atît ca « arte figurative » cît şi ca teatru; ele pot însă subzista ca forme definitive în sine şi autonome, limbajul lor derivînd din prezenţa simultană a elementelor provenite din

https://biblioteca-digitala.ro

diferite limbaje artistice (ca în cazul operelor lui Paik și C. Moorman, Bruce Nauman, Patella, Leopoldo Maler, Plessi și Kubisch, Benedit etc.). Cum trebuie să privim originea și constituirea acestor forme de intermedii, din punct de vedere metodologic și critic?

Vă reamintesc că astăzi este din ce în ce mai greu să vorbim de existența categoriilor artistice așa cum le-am moștenit din trecut, chiar dacă este vorba de un trecut recent.

« Pictura », « sculptura », « dansul » corespund doar parțial realității timpului nostru, pe cîtă vreme simbioza diferitelor forme de artă este un fapt incontestabil, pe care nu avem dreptul să-l ignorăm.

Și nu numai atît: e necesar să luăm în considerație și modul în care domeniul de acțiune al artistului vizual a fost transferat pe de o parte domeniului graficii, reclamei, designului industrial și, pe de altă parte, teatrului, spectacolului, video-artei. Ceea ce poate fi resimțit ca o sărăcire a anumitor forme de expresie artistică (pictură, sculptură — iar criza prin care trec azi aceste forme, atît în Europa cît și în Statele Unite, este evidentă), poate fi de asemenea înțeles ca o îmbogățire și o renaștere a creativității umane globale.

Deși primejdioasă, pentru că adeseori conduce la scăderea nivelului cultural și la dezumflarea unor forme elitare, mass-media are și o latură pozitivă, prin aceea că facilitează contactul unui public tot mai larg cu activitățile artistice.

În plus, creația *autonomă* sau *individuală* (video-artă, spectacole, scenarizări etc.) a făcut posibilă depășirea principalului dezavantaj al mass-mediei: *monopolaritatea*, adică unisensul de la emițător la receptor.

Astăzi individul poate crea propriile sale mesaje cu ajutorul intermediilor, recucerindu-și astfel autonomia expresivă.

Acest fapt înlătură parțial inconvenientele mijloacelor de expresie legate de tehnicile mecanice, meșteșugărești și manuale. Și ne întreține totodată speranța că potențele expresive ale omului sînt capabile să învingă totul și să supraviețuiască chiar într-o epocă atît de periculoasă și ambiguă sub aspect cultural și social ca a noastră.

---

jorge glusberg de la Leonardo la revoluția intermediilor

1. *Forme de artă totalizatoare*

Primul nostru contact cu intermediile a avut loc cu mult timp în urmă, în 1969, cînd am organizat un festival al intermediilor la Buenos Aires.

Se împlinea exact o jumătate de secol de cînd Marcel Duchamp (după opinia noastră, cel mai important precursor al intermediilor în trecutul apropiat) onorase Argentina, locuind și exercitîndu-și forța creatoare în capitala ei.

Cu zece ani în urmă intermediile abia apăreau pe scena internațională, ca o soluție de compromis între așa-zisele expresii artistice « pure » și încorporarea de noi trăsături tehnologice. Tehnicile fac totuși parte integrantă din dezvoltarea culturii sub toate aspectele ei și nu este de conceput o artă care să-și păstreze « puritatea », abținîndu-se să propună sau să cîștige și altceva decît nobila degradare spre forme arhaice. Pentru că arta de azi este în mod evident o conjugare de elemente, dintre care unele au chiar un bogat conținut tehnologic.

Întregul cu structură coerentă care rezultă din aceste experiențe estetice, adică intermediile, este, la rîndul său, o nouă formă de expresie, pusă astăzi sub eticheta celei mai curajoase avangarde.

Fotografia și filmul au fost, fără îndoială, primele medii tehnice folosite ca forme de artă pură. Mai tîrziu amîndouă au fost antrenate în circuitul mai complex și mai complet al divertismentului. Am obținut astfel tehnici în artă, artă în tehnici și o dominație crescîndă a tehnicilor artistice.

Cu toate acestea, fenomenul nu este de origine recentă. Acum cinci sute de ani, Leonardo da Vinci contopea arta, știința și tehnica, pînă la ștergerea definitivă a granițelor dintre discipline. Iar în secolul nostru, Duchamp a reușit să încorporeze tehnica în artă și să o ridice la înălțimea artei.

Observăm, prin urmare, două tipuri de intermedii: a) medii tehnice care funcționează ca medii artistice și b) suma mediilor tehnice ca platformă a actului artistic.

Cu cît infrastructura materială a fenomenului artistic este mai mobilă, cu atît posibilitățile ei semantice cresc. Ceea ce înseamnă că astăzi, ca și în trecut, este absurd să distingem între medii artistice și medii non-artistice. Încă din antichitatea timpurie, medii ca piatra, lutul, lemnul și pînza au fost folosite în artă. E adevărat că materialele sînt mai subtile astăzi: lucrînd cu sunetul și cu lumina, deci cu mijloace mult mai puțin « materiale », inventivitatea artiștilor s-a împrospătat simțitor. Același lucru se poate spune despre poliester, acril și despre culorile fosforescente.

Mediile fiind atît de polifuncționale, noi trăim de fapt într-o civilizație de avalanșă a multimediilor. Totuși, problema fundamentală nu constă în a evalua o realizare sau alta după cît datorează ea unei anume tehnologii și nici în a descoperi numărul-formulă magică a artei. La artă nu ajungi pur și simplu prin isprăvi tehnice.

În ceea ce privește ansamblul mediilor tehnice la care ne-am referit mai sus, trebuie să precizăm că, din punct de vedere semiotic, fuziunea materialelor de semnificații diferite într-un unic context artistic este percepută ca o supracodificare. De fapt, procesul de conjugare a elementelor este premisa esențială a dezvoltării oricărui limbaj. Promovarea de către arta actuală a acestei conjugări la rang de program estetic nu este decît un gest de supralicitare a principiului fundamental al oricărui cod sau sistem de simboluri.

Nici un sistem semiotic nu poate supraviețui fără sprijinul permanent al altor sisteme. Din perspectivă structuralistă și semiologică, se poate spune că arta necesită multiple sisteme de codificare, după cum necesită deopotrivă talent sau geniu. Problema devine și mai interesantă cînd o privim din perspectivă tehnică: descoperim civilizația în chiar esența operei de artă, ceea ce înseamnă că civilizația a progresat științific.

Deci, multiplicitatea mediilor (multimediile) este chiar infrastructura intermediilor, dacă le concepem pe acestea ca forme de artă complementare și totalizatoare.

2. *Mutația în artă*

Intermediile conțin desigur o pluralitate stilistică, pe măsură ce fiecare material nou își desfășoară potențialul în termeni retorici. Pe de altă parte, intermediile înseamnă și intervale, perioade de echilibru, soluții rapide. Intervale de experimentare și reflecție, care nu trebuie confundate cu stagnări momentane. Ele sînt rodul celei mai accelerate și mai năucitoare producții de artă.

Abordată astfel, arta intermediilor este fundamentală în ambele sensuri: pe de o parte, ca produs al mediilor în interacțiune și, pe de altă parte, ca mijloc de înnoire și meditație.

Fuziunea tehnologiei cu arta tradițională nu este totuși o simplă combinație, o alipire, ci un ansamblu artistic, un nou exercițiu de creație. Nu trebuie să confundăm temele științifice din artă cu folosirea mediilor tehnologice; în timp ce primele pot face obiectul oricărei manifestări artistice, apelul la tehnologie privește doar acea artă care include medii tehnice.

Prin urmare, arta intermediilor se instituie ca o revoluție globală — este o artă care întrețese omul și mașina, lumina și mișcarea corpului, explozia reținută a unui mecanism și șuieratul robotului. Deci, nu numai multimedii, ci și transmedii.

Se poate vorbi despre dezvoltarea artei, atunci cînd tehnologia este implicată? Într-un unic sens: individualitatea tinde să dispară, fiind înlocuită de tendința spre masificare. Cu toate acestea, noi credem că toate contribuțiile științei și tehnicii trebuie folosite corect, pentru a nu pierde din vedere faptul că elementul uman este singurul motor adevărat al creativității. Laboratoarele de cercetare științifică ilustrează adeseori această eroare. Cînd produc ceva atrăgător sau cînd nu știu la ce ar putea folosi descoperirea, o numesc artistică; avem de exemplu mașinile programate să scrie poezie, trasatorii mecanici care desenează, tuburile catodice care propulsează electroni la întîmplare etc. Cercetătorii uită că nici mașinile, nici creierele artificiale nu pot produce artă. Deplina încredere în creativitatea umană, mai degrabă decît neîncrederea în realizările științei și tehnicii, ne face să apărăm pe creator, pe artist. Dar artistul trebuie să se aventureze în vîrtejul progresului științific și tehnic contemporan; altfel, nu numai că nu va reuși să-l încorporeze operei sale, dar va fi și incapabil de a concepe alte forme de artă.

În acest moment al demonstrației, trebuie să subliniem că tehnologia aplicată la artă este esențial legată de joc. Arta este un joc al vieții — cînd « viața » este înțeleasă în toată măreția și puterea ei de germinare.

În numeroase combinații rezultate din conlucrarea mediilor vedem scînteia talentului creator. Mass-media, multimediile, intermediile, transmediile și paramediile au un obiectiv comun, și anume accelerarea dezvoltării esteticului. În ultimă instanță, el este singurul lucru care ne interesează.

Spectatorul timid urmărește fără să înțeleagă acest galop ametițor de factori care trec pe lîngă el vijelind. Problema receptării capătă aici o importanță specială; spectatorul mediu, nepregătit, se poate alătura unei noi elite de receptori. Și chiar despre aceasta e vorba; elitele trebuie să existe, toți trebuie să aparținem elitelor artistice și să veghem la supraviețuirea lor. Tehnologia ridică arta în categoria artei superioare.

Intermediilor li se cere să îndeplinească o mare varietate de funcții, ceea ce presupune cercetare, exploatarea creativității, inspirație pentru noi concepții și, mai ales, sprijinirea talentului în folosirea tehnologiei, care devine astfel o operă de artă. În această dialectică ireversibilă, tehnologia devine artă și arta devine tehnică.

Iată motivul abordării noastre umaniste. Tehnologia în sine nu este artă. Dar arta nu poate fi și nu trebuie să fie împlinită decît prin cultură materială.

3. *Limbaje opace*

Fără îndoială, este foarte dificil să conciliezi elemente disparate care, din cauza noutății lor, implică « riscuri de creativitate » — astfel sînt numite acele concepții nevalorificate pînă la capăt, deși potențial fructuoase.

Adevărul este că nici realizările, nici greșelile nu trebuie puse pe seama tehnologiei; ea nu este decît un musafir în acest proces continuu. E mult mai important să veghem ca momentul de interacțiune a mediilor să fie cel oportun, adică momentul în care operatorul și spectatorul au nevoie de un nou spectru combinatoriu — nevoie atît de imperioasă, încît cererea să fie evidentă. Nu există receptare înainte de acel moment; mai exact, nu există artă.

Revenind la strategiile de combinare a artei cu tehnologia, ar fi bine să ne referim puțin la așa-zisa « artă automată ». Nu experimentele supra-realiste — acel « pur automatism psihic » al lui Breton — intră în discuție, ci formele de artă care depind de manevrarea de către receptor a butoanelor, manetelor sau circuitelor.

Urmărind consecințele uneia din ideologiile happening-ului, observăm că această formă de expresie se dovedește a fi o cale eronată de integrare a publicului. Ea formează executanți automați ai unor automatisme bine imprimate. În zona spectacolului — artă a intermediilor prin excelență — s-a reacționat violent împotriva acestor idei, care au și început să dispară pe la mijlocul anilor șaizeci.

Chiar așa stînd lucrurile, teama superstițioasă de invazia tehnologiei în artă este mai puțin vătămătoare decît teoria artei dezumanizate. Omul aspiră la creativitate, iar în timpurile noastre, în special în a doua jumătate a acestui secol, el nu are dreptul să ignore realizările științifice și tehnologice.

Intermediile în manifestarea lor artistică funcționează ca un laborator al artei — laborator neobișnuit, în care mediile tehnice și comunicaționale au rol de catalizator.

Acționînd în cadrul procesului artistic, aceste medii tehnologice devin automat medii de comunicare și semnificare. Ele evoluează pe o dimensiune comunicațională și semiotică, deci se transformă și își pierd valoarea pur tehnologică inițială.

Progresul științific și tehnologic este pus în slujba artei, adică sub controlul potențialului semiotic. Materialitatea artei îmbrățișează descoperirile tehnice care intră în raza de atenție a semioticii, indiferent de funcția lor originară.

Intermediile constituie un proces de intersemioză. Sau, altfel spus, această intersemioză este un proces complex de ierarhizare a limbajelor, în cadrul căruia fiecare limbaj dobîndește un loc anume ca funcție a întregului. Limbajele sau sistemele de codificare simultană conduc la o sinteză codificată care acordă valoare comunicațională tuturor mediilor tehnice implicate iar acestea devin, în consecință, obiecte semiotice.

Cu alte cuvinte, limbajele multiple ale unei opere a intermediilor, tehnice sau non-tehnice, poartă în sine amprenta condițiilor de producere, datorită faptului că se află încorporate într-un context artistic.

Prin urmare, ele sînt opace. Cazul semiotic opus este al limbajelor transparente; datorită supracodificării, acestea își ascund condițiile de producere. Opacitatea este într-adevăr categoria semiotică în stare să definească cel mai bine natura artei intermediilor — conjugare a tehnologiei cu non-tehnologia. Acest fenomen este explicabil, deoarece, în ciuda omogenității diferitelor condiții de producere a formei artistice sînt mai bine diferențiate și componentele lor pot fi identificate cu mai mare precizie.

Astfel, intermediile continuă să se dezvolte, ceea ce indică realizarea unei armonii crescînde dincolo de tehnicizarea progresivă.

În acest caz, progresul nu este sinonim cu încorporarea masivă de elemente tehnice; orice fapt integrat într-o formă de artă a intermediilor este rezultatul unei poziții ubicue, căci, din orice punct al prezentării sau reprezentării, faptul integrat poate (și e de dorit) să facă priză la faptele vecine.

4. *Canale și dimensiuni*

Spre deosebire de spectacolele care țintesc să proiecteze omul pe o dimensiune non-reală, arta intermediilor îl conduce spre realitate, chiar dacă aceea este o realitate nouă, a unui proces de schimbare și deplasare.

Epoca noastră se poate numi epoca intermediilor, deoarece avîntul tehnologiei și creșterea cerințelor publicului merg mînă în mînă cu forța inovatoare a artistului, constituind climatul unor fertile întîlniri.

Vreme îndelungată, perfecționarea tehnologiei nu a atras după sine elaborarea unor concepții artistice, desigur cu cîteva excepții sporadice. Astăzi însă putem vorbi de o adevărată revoluție a intermediilor, în sensul că elementele tehnice, pe măsură ce se transformă în mijloace de comunicare și semnificare, permit înflorirea unor talente neașteptate. Artistul redevine meșteșugar, dar meșteșugul lui e de un soi aparte.

https://biblioteca-digitala.ro

Între timp, sub asaltul miilor de stimuli şi mesaje ale societăţii moderne, omul tinde să se apropie de fenomenele artistice ale intermediilor şi mediilor mixte printr-un proces de integrare în contextul general.
Context din ce în ce mai tehnic, a cărui densitate, rafinare şi complicare creşte neîncetat.
Aceasta presupune ciocnirea diverselor grupe de mijloace de comunicare. Există grupe care aplică multiplicitatea pentru a obţine plăcerea estetică şi grupe care, aplicînd aceeaşi multiplicitate, generează dezordine prin confuzia dintre receptarea unei opere de artă a intermediilor şi experienţa catastrofei informaţionale. Drept urmare, rezervele şi îndoielile consumatorului cresc.
Ar fi absurd ca arta, confruntată cu agitaţia vieţii moderne, să îşi lanseze mijloacele şi canalele peste tot. Iar intermediile, dacă sînt cu adevărat « inter-medii », se feresc de această eroare. Ele constituie opusul bombardamentului menţionat mai sus, precum şi al amestecului de stimuli caracteristic pentru combinaţiile hibride sau lipsite de orice rădăcini artistice.
Ceea ce nu înseamnă că trebuie să disociem intermediile de producţia de stimuli; dimpotrivă, funcţia lor este stimulativă în cel mai înalt grad. Ele îl stimulează pe autor, care trebuie să folosească semiologic codurile existente la îndemînă pentru a le aranja într-o nouă ordine — dar îl stimulează în egală măsură pe receptor, care trebuie să decodifice acest complex. Un complex comunicaţional care încorporează elemente tehnice şi este construit pe o platformă artistică. Aceste trei părţi pot fi interdependente dar se bucură şi de o relativă autonomie.
Forma de artă realizată prin intermedii pretinde convergenţa canalelor şi a dimensiunilor.
Cele trei dimensiuni (circuitul comunicaţional, mediile tehnice şi platforma artistică) pot opera separat cu destulă naturaleţe. Se poate realiza un mijloc de comunicare cu evoluţie tehnică închisă. Un asemenea mijloc este vocea umană. Se pot realiza şi mijloace de comunicare non-artistice, ca televiziunea comercială; sau elemente tehnice non-comunicaţionale, ca razele X; sau medii tehnice comunicaţionale fără valoare artistică intrinsecă — undele Herz. Este foarte greu însă să ne imaginăm o operă de artă lipsită de valori comunicaţionale.
Bineînţeles, comunicarea este cu totul altceva decît informaţia, iar informaţia este prezentă în toate cazurile. Pe de altă parte, se poate dovedi că acestea sînt opere de artă care nu au fost produse pe cale tehnologică. Astfel, sfera tehnologiei poate deveni secantă cu sfera artei şi cu cea a informaţiei — ca mijloc de comunicare şi informaţie. Împletirea mediilor în artă îndeplineşte aceste condiţii.
Încorporînd experimentul ştiinţific, arta are puterea de a împrumuta acestuia o viaţă nouă, acea palpitaţie estetică a oricărui obiect, oricît de modest, absorbit în plasma semnificatorie a creativităţii. Simbolismul şi meşteşugul se nasc simultan.
Cine ar mai putea pretinde că arta, evitînd mijloacele tehnice, oferă azi o idee integral exactă despre mediul uman?
Declinul înfrăţirii dintre artă şi tehnologie este declinul artei. Artistul nu poate realiza nimic fără materiale. El este sclavul simţurilor, atît sub raport senzorial, cît şi semantic. Este, deci, imposibil să concepem o artă fără implicaţii tehnologice; epoca noastră în special exclude o asemenea schismă. Rezistînd tendinţei generale de specializare şi compartimentare a cunoştinţelor, arta porneşte pe făgaşul opus: ea uneşte ceea ce viaţa de fiecare zi separă. Arta susţine colaborarea comunicării cu tehnologia şi apropie pe însetaţii de idealuri estetice, transcendente, aflate dincolo de scopul acţiunii individuale, deşi animate de indivizi.
Individualul şi generalul nu-şi află locul în această meditaţie asupra nelimitării. Deşi creaţia este întotdeauna individuală ştiinţa devine, în mod necesar, colectivă. Antagonismul este însă aparent, deoarece arta este socială prin esenţa ei. Există apoi atît opere de artă colective cît şi descoperiri ştiinţifice şi tehnice datorate unei singure persoane.
În ultimă instanţă, arta intermediilor vine în întîmpinarea cerinţelor unui public din ce în ce mai exigent cu « totalitatea ». Ceea ce înseamnă că abundenţa de medii este o necesitate estetică a timpului nostru, determinată de sensul istoric al producţiei artistice, tehnice şi ştiinţifice.
Am spus mai înainte că încorporarea fără discernămînt a tehnologiei pune arta în primejdie, dar talentul va fi întotdeauna capabil să deosebească binele de rău, croindu-şi drumul printre riscuri spre idealurile pozitive. Arta, arta autentică, dispune de anticorpi care o fac imună la orice pericol. Descrierea unei bombe este, cu siguranţă, o descriere şi nu o bombă.
Iar aburul care însoţeşte actul creator învăluie primejdia punerii tehnologiei în slujba societăţii, adică în slujba culturii în cea mai sublimă ipostază a ei, arta.

abraham moles arta intermediilor

Arta intermediilor este folosirea conştientă a dialecticii complementarităţii a două sau mai multe canale senzoriale, de exemplu: auditiv şi vizual, vizual şi tactil, vizual şi olfactiv etc. De fapt, mare parte din artele actuale ţin de arta intermediilor — cazul cel mai evident fiind cel al artei filmului, care constă din imagini în mişcare, plus sunet şi muzică. Televiziunea nu este decît expansiunea populară a filmului în viaţa cotidiană.
Dar arta intermediilor este mai mult decît folosirea convenţională a diferitelor canale pentru a întări mesajele lor specifice. Sunetul se potriveşte imaginii, imaginea sunetului, ele se reliefează reciproc, amplifică impactul total al individualului, valorificînd tocmai această diversitate, asaltează sensibilitatea: regulile de organizare ale sunetului sînt date de paralelismul cu imaginea; sau invers: dialogul este dictat de situaţia care apare pe ecran şi, în cele din urmă, întreaga evoluţie în timp este dirijată de asemănarea generală cu o situaţie reală (arta figurativă).
În această privinţă, tradiţionalul spectacol de operă, cu ansamblul lui complex de mizanscene legitime, limbaj schematic al personajelor şi acţiunilor, partituri instrumentale şi vocale înşăilate de-a lungul trunchiului figurativ central, dar orientate pe jocul contrastelor pentru a construi un întreg original, ar fi foarte aproape de ceea ce numim azi artă a intermediilor. Aceste spectacole au căzut însă în capcana idealului acum depăşit al « artei totale », al perfectei sinestezii, au sucombat în creaţia coruptă de kitsch a postwagnerienilor.
Adevărata artă a intermediilor face un pas înainte. Apare un *contrapunct*: coloana sonoră nu vine de la imagine, ci o completează, uneori chiar contrazicînd-o. Toate artele intermediilor construiesc pe complementaritate: ele instituie contrapunctul în operă.
Arta, fără a fi în mod necesar minimală, trebuie să-şi constrîngă formele de expresie şi canalele să respecte legi mai riguroase, pentru a le spori impactul. Artele intermediilor pe cale de a se naşte trebuie să-şi demonstreze capacitatea de realizare a unei *dense sobrietăţi*.
În lumea noastră tehnologică, termenul « medii » a căpătat un sens mai restrîns. El nu mai numeşte canalele « naturale » ale simţurilor decît într-o dezbatere pur teoretică — de exemplu vederea sau auzul la distanţă — ci, aproape strict, canale « tehnice ». Mediile pot fi orice transmiţătoare de sunete, magnetofoane, camera TV, filmul de artă, video-ul atotcuprinzător, iar artele intermediilor combină două sau mai multe asemenea forme într-o « matrice a creativităţii », care trebuie explorată prin construirea de conţinuturi originale la interferenţa respectivelor constrîngeri. Arta intermediilor este legată de toate posibilităţile tehnice de manipulare ale imaginii electronice şi de virtuţile materiale ale documentului. Documentul banda, semnalul electronic sînt *lucruri* şi, ca atare, ele se oferă artistului creator care poate acţiona asupra lor; el le tratează ca materii brute, le purifică, le divide, le deformează. O imagine este un lucru — artele intermediilor subliniază tocmai interacţiunea pe care artistul o exercită asupra lucrurilor ca materii prime.
Aceste arte sînt pîndite de cîteva primejdii. Prima este prăpastia « artei totale », unde dorinţa de a îmbogăţi mesajul pe toate dimensiunile sensibilităţii creează confuzie, supraîncărcare comunicaţională sau kitsch-ul universalităţii. A doua ar fi ascetismul sau anti-senzualismul artei minimale, care îl privează de misterul rîvnit atît pe artist, cît şi pe spectator.
Arta intermediilor poate evolua pe două direcţii. Fie adîncind sistematic şi atent dificilele relaţii contrapunctice dintre medii, fie căutînd medii noi: acele medii ale simţurilor neexplorate pînă în prezent din cauza lipsei de control tehnic sau a prejudecăţilor intelectuale. Să ne amintim de picturile olfactive, de arta comestibilelor a lui Spoerri, de ceremonialele Miralda, de sex-arta video-ului. Acestea sînt noi domenii deschise tratării artistice de către progresul tehnologic sau, cu alte cuvinte, explorări creative ale unui domeniu nou pe baza strategiei mixte a seducţiei şi participării.

udo kultermann — pentru o definiţie a intermediilor

Ca toate formele de artă din diferite epoci istorice, intermediile au pus în evidenţă aspecte noi ale realităţii. Arta în sine e neschimbată în ceea ce priveşte virtutea ei fundamentală, aceea de a relaţiona omul cu mediul în continuă schimbare.
Ceea ce deosebeşte intermediile de vechile forme de artă este apartenenţa lor strictă la contemporaneitate şi, prin urmare, dependenţa de condiţiile specifice vremii noastre. În trecut, numeroase mutaţii ale mediilor semnalau transformări religioase, sociale şi politice, ca transformarea picturii pe sticlă şi a celei murale în pictura de şevalet, sau ca apariţia artelor grafice. Astăzi sîntem martorii unei alte transformări: de la pictură şi sculptură trecem la intermedii. Cum am putea caracteriza acest fenomen cu instrumente critice imparţiale? Cum să stabilim criterii de evaluare a experienţei şi semnificaţiei formelor de artă secvenţiale? Prin ce mijloace reuşim să impunem categoria de artă a intermediilor şi să o integrăm continuumului istoric?
Pentru a elabora criterii de apreciere a intermediilor, trebuie să stabilim comandamente noi, specifice structurii acestei noi forme de artă — şi nu picturii, sculpturii, teatrului, muzicii şi dansului — care să corespundă orientării lor evidente spre aspectul temporal al artei.
Esenţa intermediilor — comună cu a tuturor formelor de artă existente — trebuie căutată în relaţia lor cu realitatea. Tipul de artă creat recent de intermedii trebuie integrat corpusului artei, deoarece toate operele şi concepţiile inovatoare modifică şi revitalizează istoria artei.
Una din particularităţile intermediilor este caracterul lor sintetizator. Intermediile transcend simpla unire a unor forme de artă izolate, ca pictura şi dansul, muzica şi literatura, sculptura şi teatrul. Ele instaurează un întreg cu desăvîrşire nou care îşi impune propriile legi de existenţă. Datorită acestei virtuţi sintetizatoare intermediile sînt folosite ca echipament superior de integrare a filmului şi televiziunii, video-artei şi evenimentelor. Complexitatea audio-video-corporală se manifestă într-o formă fizică şi spirituală care pretinde mai mult decît înţelegere logică. Încercările de a defini intermediile în termenii lingvisticii sînt, în consecinţă, superficiale şi nepotrivite. Iar rezultatele obţinute de noua disciplină a kinesteziei nu au făcut decît să configureze un cadru de referinţă — contribuţie de tip tradiţional, echivalentă cu cea a anatomiei, geometriei şi fizicii la explicarea artei mai vechi.
A doua caracteristică definitorie a intermediilor este dinamicul — timpul este cel mai adesea coordonata lor principală. Henri-Pierre Roche a spus despre Duchamp: « Cea mai frumoasă realizare a sa este folosirea timpului ». În ultimul timp, alţi artişti şi-au făcut instrumente de lucru din obiectivarea timpului şi din echipamente non-materiale. Există forme non-secvenţiale ale intermediilor, în care timpul joacă un rol minor. Dar există şi forme în care accentul cade tocmai pe includerea timpului şi pe integrarea a cît mai multe discipline. Din moment ce aceste caracteristici definesc climatul specific epocii noastre, ele trebuie considerate reflectări legitime ale atitudinilor umane fundamentale de azi. A treia caracteristică a intermediilor priveşte raportul lor cu sistemele non-finite, un astfel de sistem fiind relaţia artist-public. Definiţiile mai vechi ale disciplinelor izolate au devenit irelevante. Ele au fost înlocuite de noile ordini structurale care semnifică trecerea de la legile statice ale trecutului la cele ale prezentului.
Aceasta nu conduce la situaţii de viaţă reală, ci defineşte mai degrabă saltul de la realitate la noua dimensiune a meta-realităţii. Artistul îşi comunică mesajul în actuala meta-realitate a spaţiului şi timpului.
Arta este meta-realitate, manifestîndu-se în diverse medii în funcţie de posibilităţile epocii. Intermediile, ca formă de artă, dau la iveală complexităţile şi contradicţiile, atitudinile istoriste şi sincretiste ale vremii noastre.
Faptul că artistul îşi foloseşte propriul corp ca mediu primar trebuie văzut în contextul intermediilor. Numai din această perspectivă epoca noastră poate fi raportată la copilăria istoriei. Odată cu timpul, trebuie să ne revizuim şi noi atitudinea faţă de funcţia artistului, căci înţelegerea intermediilor necesită abordări noi. Esenţial este să putem învinge ascendentul autorităţii care emite judecăţi. Conrad Fiedler a sesizat acest pericol încă din secolul al XIX-lea şi a propus abordări atente, mai temperate, capabile să contracareze aroganţa şi pretinsa infailibilitate a criticului de artă. Trebuie să fim conştienţi şi să acceptăm că multe activităţi artistice depăşesc actuala noastră putere de înţelegere — sensul lor poate fi depistat numai dacă le urmărim pas cu pas, dacă ne apropiem de ele cu precauţie şi modestie.

În româneşte de ADINA KENERES

https://biblioteca-digitala.ro

lirismul și modernitatea arhitecturii vernaculare

ion peleanu

Animat de o vibrantă simțire patriotică, arhitectul Constantin Joja militează de ani de zile pentru cunoașterea unor fapte de arhitectură românească și pentru recunoașterea excelenței lor în ordinea mult dezbătutei chestiuni a specificului național în arta pe care și d-sa o practică. Într-un gest definitiv, C. Joja a dat recent la iveală un volum * în care a strîns cu pasiune o seamă de gînduri pe care i le-a stimulat și hrănit o îndelungată muncă de cercetare nemijlocită de conservare în document și de restaurare a unor imagini și obiecte de arhitectură rurală și urbană, cărora le atribuie o însemnătate decisivă în constituirea fondului de note specifice arhitecturii naționale. Relevîndu-le, C. Joja se trădează ca iubitor pătimaș al unei anume urbanități « ce se duce » (desigur în virtutea irepresibilei necesități de restructurare și renovare a orașelor) și se înscrie, într-un fel, într-o tradiție, să zicem « de curte veche » a culturii noastre. Atitudinea sa e complementară celei a unui G. M. Cantacuzino, căruia îi place mult satul, iar orașul — pentru monumentele sale și atmosfera încărcată de conotații culturale și istorice, și nu pentru masa de construcții impersonale care îl constituie.

Desigur, autorul își extrage argumentele și își alcătuiește considerațiile într-un exercițiu teoretic care poartă asupra unor arii mai largi decît orașul românesc al secolului 19. Demonstrația sa pornește de la o premisă pe care o enunță folosind o sentință corbusiană: « arhitectura e un fapt liric », pe care o înțelege în sensul că « fiind expresia unei spiritualități, . . . arhitectura creează un cîmp emotiv variat, concentrînd sensuri prin semnificațiile elementelor de structură și de decor, o adevărată scriitură de mare putere emoțională », iar « construcția care nu a încorporat idei, sentimente, poezie, nu poate să fie arhitectură ». Ea este menită să le redeștepte în contemplator; căci pentru C. Joja starea lirică se instituie prin contemplarea arhitecturii, prin considerarea unei imagini statice, fixate în bidimensional, iar nu într-o experiență dată de parcurgerea unui spațiu, mod de percepere care pare mai apropiat mediului construit. E o frumoasă convenție, care se poate vădi fertilă în analiză sau în proceduri de compoziție. Un material prin excelență potrivit unei expresii plastice de tip liric este lemnul. C. Joja deplînge ignorarea arhitecturii din lemn, care a fost cantonată în zona folcloricului, în virtutea preeminenței unor materiale mai puțin perisabile, deci mai apte de a fi purtătoare ale unor mesaje împărătești. El arondează arhitectura din lemn, întotdeauna anonimă, la cultural, și îi revelă importante conotații și îi descoperă facultatea de a prevesti rezolvări care aveau să treacă drept proprii arhitecturii moderne.

Or, o parte covîrșitoare a producției istorice de arhitectură din țara noastră a fost din lemn, și aceasta este cel puțin la fel de reprezentativă pe cît sînt binecunoscutele noastre monumente de zid și piatră, întrucît în cuprinsul ei s-a desfășurat timp de secole viața zilnică a națiunii.

Pe de altă parte, orice obiecte de arhitectură aflate pe aceste plaiuri sînt în mod fatal învăluite de o dulce lumină, aflată într-o schimbare tainică, urmînd curgerea timpului. Răspunsul arhitecturii la solicitarea acestei lumini foarte specifice este fie să o reflecte, fie să se lase umbrită de propria sa modenatură.

Astfel, găsim la C. Joja o deplasare de accent de pe o problemă clasică a specificului arhitecturii române, a raportului între plin și gol, pe aceea a relațiilor dinamice între lumină, umbră și reflex. E o viziune sensibilă, care interpretează, în sensul unei dialectice sentimentale, alte modalități fundamentale de expresie ale arhitecturii, considerată în ecuație cu mediul natural, în atmosferă și lumina veșnic mișcătoare, iar nu suficientă sieși prin felul în care e alcătuită din materia construită, încremenită în sine. C. Joja ignoră plinul, căci îl vede valorat de o misterioasă și lirică umbră. Pentru el, consistența arhitecturii se manifestă în elemente discrete — colonete, montanți, balustrade, scări, cornișe traforate — care nu fac decît să dea măsură și scară imaginii și să-i controleze vibrația. Pentru a nu tulbura expresia fațadei, se propune eliminarea acoperișului din cîmpul percepției; e o ipoteză de lucru justificată, întrucît ni se pare că acoperișul ține de pitoresc, în timp ce fațada are virtuți plastice care țin de estetic. Or, aplicînd această procedură, C. Joja descoperă o surprinzătoare asemănare, la nivelul epurei, cu o arhitectură cu care sîntem contemporani: elegante trasee orizontale, alterate fin de dinamica unei scări sau mari registre vitrate, autoportante, desprinse de structura de rezistență a clădirii.

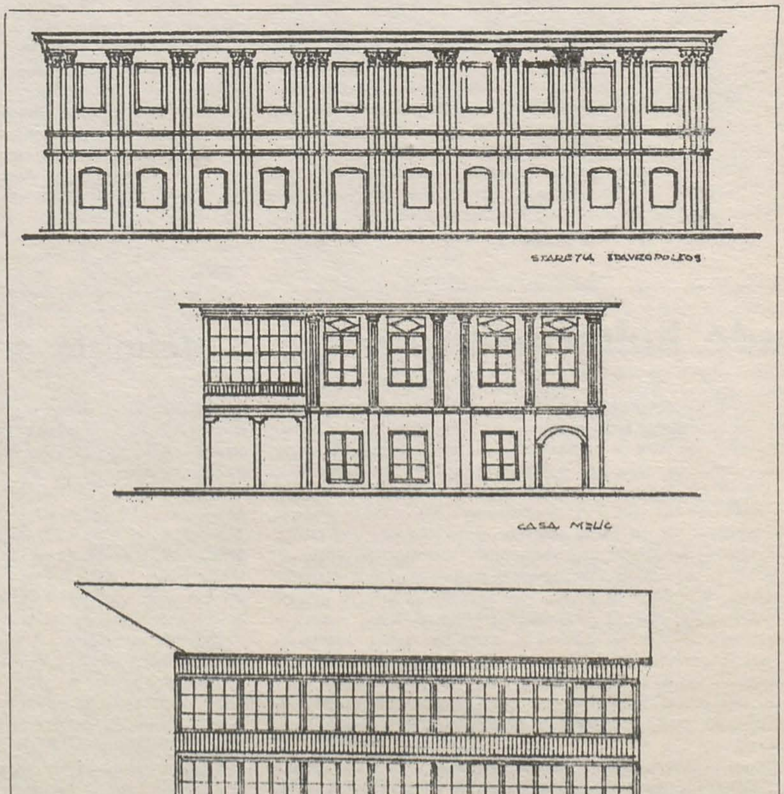
Imaginea pridvoarelor închise cu sticlă la casele din centrele comerciale ale tîrgurilor din Muntenia și Moldova secolului trecut îi este deosebit de dragă lui C. Joja. Într-adevăr, apariția, răspîndirea și specificitatea lor atît de pronunțată par să fie expresia unui mod de viață foarte particular, dar care, totuși, nu stă sub semnul liricului, ci mai degrabă sub acela al unei ciudate dialectice a vieții și jocului, al abolirii intimității și reflecției în favoarea socialului și comunicării, în cadrul unor ferme convenții burgheze.

Amploarea geamlîcurilor, simplitatea și aerul lor de a fi alcătuite într-un fel care sugerează standardizarea unor elemente necesar în serie mare, sînt caracteristice locuirii colective. Tot astfel, în arhitectura minoră a Veneției găsim fațade, construite în plin baroc, la fel de nude ca cele de la Weissenhof.

Geamlîcul, în sine inexpresiv, e o parte dintr-un sistem fizic neutral pentru viețuirea în comun. E simptomatic că geamlîcul e orientat întotdeauna spre curtea interioară, loc de manifestare al unei lumi întoarsă asupra ei însăși, terorizată de orice curent de aer, locuind în case cu încăperi care se deschid numai unele asupra celorlalte, sfîrșind în spațiul închis al curții. Spre stradă se întoarce o fațadă cu parament neoclasic sau neogotic, cu rost de reprezentare. Dar înlăuntru e importantă trăirea cu gălăgie, exprimarea personalității prin acțiune nereflexivă și ne putem imagina o umanitate aflată într-o permanentă alergătură carnavalescă prin lungile coridoare și scări vitrate; peretele de sticlă nu e numai reflex, ci și transparență, iar prezența ecranului transformă ceea ce se petrece dincolo de el în spectacol. Planeitatea lui transformă o dramă, a cărei autenticitate se poate consuma numai într-un receptacul volumetric, în convenție și joc. Pe ecranul vitrat se proiectează, simetric, o pantomimă, și dacă, precum spunea Blaga, dintr-o casă românească de țară (încărcată de mituri), te poți aștepta să iasă Muma Pădurii, în spatele unui geamlîc vei găsi întotdeauna o Miță Baston. De altfel, personajele de acest tip manifestă tendința implacabilă de a se rupe de natură, pe care dorește să o privească printr-un geam protector, urmînd și să o constate ca fenomen meteorologic și să o frecventeze cel mult în timpul repaosului duminical, gustîndu-i pitorescul. Că această dinamică vitală și-a găsit exprimarea în forme foarte limpezi este pentru că arhitectura română refuză tentația sculpturalului. Decorul său este întotdeauna plat-pictat sau într-un relief minor, iar alcătuirea spațială internă ține de convenție și cod; exteriorul nu o trădează și nu e decît o anvelopă, conformată cu simplitate formală și constructivă. Astfel, C. Joja poate afirma cu dreptate că impresia ultimă e dată de raporturi instituite între meta-elemente arhitecturale, precum umbra / lumina sau reflexul / opacitatea, iar măsura ei estetică trebuie să fie căutată în relații bi-dimensionale.

Compoziția realizată din registre plate de sticlă (sau alte materiale) și definită de elemente dezvoltate — la limită — pe o singură dimensiune, ansamblul fiind ritmat fără emfază de elemente structurale, sînt ultimele și cele mai clare manifestări ale unui specific care poate să fie găsit, mai ales, într-o formulă plastică esențialmente liniară.

Revelația potențialei modernități formale a unei astfel de expresii arhitecturale, pe care o datorăm lui C. Joja, e spectaculoasă și îndeamnă la meditație.



* Constantin Joja, Sensuri și valori regăsite, Ed. Eminescu, 1981, p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

1. EVA CERBU
2. DAN BOTA
3. GHEORGHE ZIDARU

radu procopovici

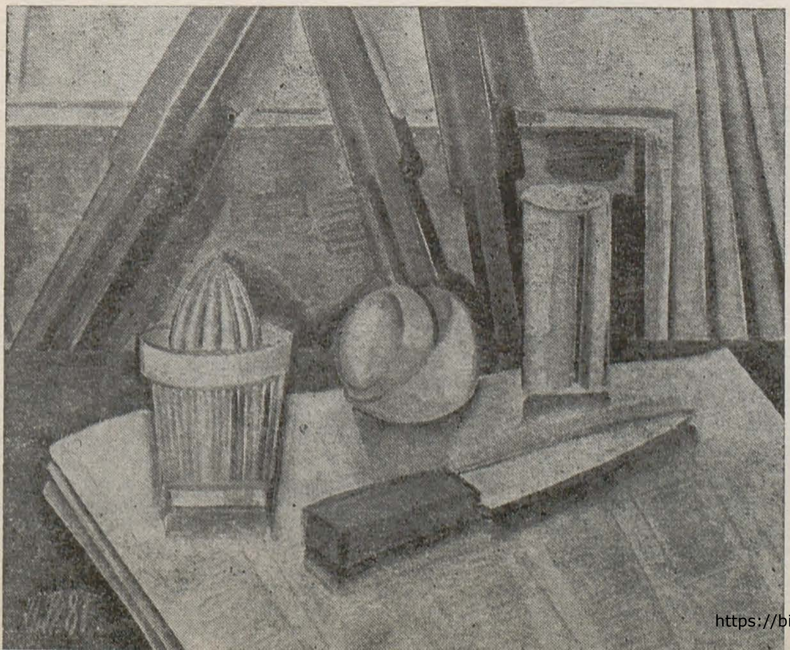
Dan Bota *(Galeria Eforie)*
O pictură ce nu poate fi încadrată în vreo definiţie stilistică, într-unul din curentele artei culte. Credem că fiecare din aceste « curente » a reprezentat — istoric — o problemă ce solicită rezolvări. Pentru Bota însă, fiecare lucrare este o « întîmplare », adică o încercare de a rezuma soluţiile — cu prospeţime şi sinceritate, bineînţeles. El recurge la cîteva modalităţi de notare a efigiei mentale a « motivului/model exemplar » — astfel alese încît efortul meditaţiei plastice să nu frîneze spontaneitatea gestului, să nu o sustragă de sub imperiul reflexului grafic. « Motiv » şi « model (istoric) » se identifică : pe urmele lui Matisse şi Léger — să nu uităm cîte feţe a avut personalitatea fiecăruia — este încercată — a cîta oară? — rezolvarea unei probleme a artelor plastice moderne, o problemă ce a devenit temă de clasă în academii.
În limbajul plastic de la începutul secolului XX se cerceta relaţia fundamentală dintre semnul plan şi alternativele dezvoltării sale spaţiale. Deci, forma ridicată din plan construieşte spaţiu. Experimentele şi exerciţiile de la începutul secolului s-au intersectat, fiind implicate unul în celelalte ; astfel, azi, ni se pare banal să întîlnim grafii matissiene proiectate pe carelaje mondrianeşti — mai ales că şi un maestru şi celălalt le-au folosit într-o anume etapă. Între rigoarea construcţiei şi confortul artei, nu sînt accesibile amatorilor de « fericire » nici măcar divertismentul sau dogmatismul. Astfel, este greu să-ţi asumi la modul anistoric o istorie artistică « aleasă », după gust, pentru a modela în sens biografic şi valoric — un destin personal prin interpretarea afectivă a valorilor. Incursiunile personale în arcanele dialecticii istorice a evenimentelor necesare rămîn identificări sumare, incomplete şi tangenţiale, iar laborioasa insistenţă nu poate justifica diagnosticarea « vocaţiei », mai ales travestită în sinceritate prin refuzul problematizării.
Tehnic vorbind, macrografierea « centimetrului pătrat de pictură » dovedeşte graba cu care sînt rezolvate afectiv deosebirile dintre dorinţă şi putere, dintre ce ar trebui să fie « pictura » pentru artist şi « motivele/modele » ce o declanşează. Atelierul lui Matisse pare un loc « ideal », accesibil privitorului devenit pictor doar prin recursul la imaginea « ideală » pe care a instituit-o maestrul. În detaliul execuţiei se vede că istoria nu este înţeleasă ci aleasă — cum fac şi unii critici pentru a-şi instaura criteriile — nu discutată ci declarată. « Comentariul » plastic se demască prin discontinuitatea soluţiilor, prin hazardul demersului, a fi doar o divagaţie făcută la distanţă, prin ochean, unor imagini incitatoare.

Gheorghe Zidaru *(Galeria Căminul Artei, etaj)*
« De la Mangalia la Curtea de Argeş » pictorul reface, pe un traseu marcat de diferiţi stimuli cultural-istorici, inventariul mijloacelor sale şi istoria personală, în funcţie de motivaţia artistică oferită de locul popasului. Astfel de « călătorii artistice » — în sens geografic şi totodată, artistic, autoexegetic — sînt un fapt frecvent la pictorii moderni care trăiesc contemporaneitatea. Este o verificare a modului şi a valabilităţii felului în care ei au înţeles, asimilat şi trăit istoria trecută. Autenticitatea acestor retrospective investigaţii în memoria proprie se măsoară prin gradul programării lor şi al detaşării faţă de propria evoluţie. În cazul acesta, pictorul profită de un itinerar geografic pentru a-şi actualiza diferenţiat etapele. Fiecare pînză realizează o « fericire » momentană, adică este soluţia potrivită motivului. Soluţia nu este preluată după imagini prestigioase : se vede că pictorul a deprins temeinic problemele artei de la începutul acestui secol şi că, pentru el, acestea nu sînt încă epuizate. Înţelegem că motivul îl obligă la cercetarea efectivă a fiecărei soluţii — într-un repertoriu coerent — astfel încît imperativul momentului nu lasă răgaz sintezei. Nostalgic, forţînd expresia pastei şi a conturelor, pictorul descifrează valenţele sugestive ale locului istoric, folosind soluţii ce oscilează între cezanism şi fauvism. Este surprinzător că una din cele mai deosebite pînze reprezintă un dig din stabilopozi — motiv ce conduce pictorul la reevaluarea unor raporturi cromatice ştiute în funcţie de o nouă structură a modelului. Şi aici, fondul carelat, în tuşe largi vibrate tonal şi ca materie, suportă încărcătura unor racursiuri compuse, alăturate alburilor largi, bordate de complementare. Din nou, este evidentă problematica lui Cézanne şi extensia sa de nuanţă fauvă. Admirăm discreţia pictorului faţă de rigoarea temei ce l-a format şi, astfel, înţelegem drumurile sale în artă. Construcţia interioară a volumelor şi ordinea exterioară a cromaticii sînt norme pe care pictorul nu le va transgresa. Dacă o natură moartă « provoacă » materia şi, indirect, efectul de suprafaţă, puterea evocatoare a planului-fundal, devine evident că « pictorul încearcă ». Încercările sale de proiecţie afectivă se intersectează cu nevoia de construcţie logică. Între ele este un prag pe care se verifică motivaţia pictorului care, asemenea unui novice, tatonează din nou marginile limbajului cunoscut. Dorinţa de « a evoca » este cea care produce distorsiuni în rezolvarea unor probleme plastice clasice.

Eva Cerbu *(Galeriile Simeza)*
Dacă în cazul precedent nu am vorbit despre macrografierea « centimetrului pătrat de pictură », omisiunea se justifica prin intenţiile compoziţionale clare ale artistului ce dominau oscilaţiile picturale. Macrografierea detaliului de grafie este însă un criteriu ciudat, ce împinge imaginea spre picturalitate. Fără a fi tradiţionalişti în ce priveşte relaţia dintre genurile artelor plastice ne sfiim să acceptăm astfel de grafii supradimensionate drept o specie autonomă, de autor. Pe de altă parte, anatomia şi fizionomia umană au o rigoare cel puţin a « superficiilor » dacă nu acceptăm şi o logică a profunzimilor pe care le exprimă, astfel încît uimeşte locvacitatea curbilineară ce se autoenunţă pe acest pretext.
Este un gestualism incomplet, cu o energie elementară, ce evoluează pe conture părînd să-şi aibă propriul academism. Într-un fel, foaia de hîrtie nu le cuprinde : astfel, nu frica de vid conduce linia care umple pagina, ci nevoia de a descoperi prin figură nişte relaţii sau o ţesătură necesară între marginile dreptunghiului. Acest duct are o transparenţă univocă, este un traseu egal, o hartă poate, iar efortul artistic se îndreaptă spre evocarea opulenţei arhetipale. Modelul cel mai apropiat ar fi — surprinzător — nişte reliefuri antice, aflate de arheologi în zone cărora nu li se poate atribui personalitate istorică. Plastic vorbind, realizările sînt cuceritoare prin accesibilitate şi, totodată, prin uşurinţa, viteza execuţiei — pot fi citite imediat şi tot imediat verificate una prin cealaltă. Este un caz specific de pierdere a cromaticii în grafie — în ciuda « picturalităţii » acestor trasee lineare musculoase. Este o altă « măsură » a spontaneităţii în raport de automatism şi un alt fel de asumare — prin tautologie — a istoriei proprii.

Carolina Iacob *(Galeriile Simeza)*
O expoziţie care incită la îndelungi comentarii : narativismul întîlneşte plasticitatea pe pragul unei sincerităţi elementare, ce pare că uită cu inocenţă de miturile în cadrul cărora evoluează. Din nou, ne aflăm în faţa unei expoziţii biografice, de autobiografie culturală. Fericirea dobîndită prin pictură are multe feţe. De această dată, nu reveria este cea care intră în realitate, ci starea de veghe se grăbeşte să cuprindă zona visării. În genul demersului suprarealist, pictura devine o cursă a tainelor, o dezvăluire ce le complică chiar prin enunţare, prin expresia relativ stabilizatoare. În acest caz, împotriva grăbitelor etichetări, vom vorbi de un realism mirific, cu o realizare plastică voit simplă, lizibilă ca gest oprit în fiece descriere a perlei — sfera visată şi dorită, dar care se întîmplă să o şi ţii în mînă. Astfel, nu există taine, ci scenografii, dincolo de care apare mereu, tot ceea ce ştim sau dorim. Aşa se împacă naturile statice cu flori şi portretul fetiţei — cu vioară şi flori sau în cadrul de quattrocento, inclusă într-o maternitate istorică — cu orologiile solare ce comentează figura lui Phoebus prins în plasa timpului prin care îşi conduce caii şi cu repere din Dali ale Pegasului-coajă, izolat în peisaje ostenitoare prin lărgime. Poate că duhul domestic al lui Chagall, simpatia diversităţii — nu a contrariilor — ar fi motivul acestui univers. Este o sferă coerentă, domesticită, în care personajele şi lucrurile convieţuiesc, primar, fără explicaţii, legate imagine de imagine, prin cadraje frontale, tot mai apropiate. Poate să nu fie întîmplător că imaginea supremă a grupajului ni se pare a fi o alăturare de vas transparent — plin de cer — cu multe flori de cîmp, încadrat de oglinzi-imagini în care iluzionismul se joacă cu visul şi realitatea — totul profilat pe un cer dens, pe un orizont îndepărtat. Vom reţine, tot în urma unei macrografii, firescul şi savoarea execuţiei naturilor statice cu flori — simbol optimist — ca prag între materia florilor reconstituite şi şansele ştiute de iluzionare pe care le oferă reprezentarea plastică. Între iluzie şi reprezentare se creează un cîmp îngust — în acest caz — atît de strîns încît aproape că mijloacele o înşeală pe artistă. Într-un « joc de-a v-aţi ascunselea » — vorba lui Arghezi — imaginea nu poate scăpa de un realism naiv. Elipsele montajelor sînt demistificate de claritatea uimitoare a fragmentelor, al căror narativism — adică legătură din aproape în aproape, condusă de povestitor pe schema dată a basmului — enumeră perle, flori, cer şi copaci — efigii netransgresabile. Între acumularea detaliilor în compoziţii şi aşa-zisa « natură statică » detaliată, optăm, evident, pentru cea din urmă: « răsad preţios ».

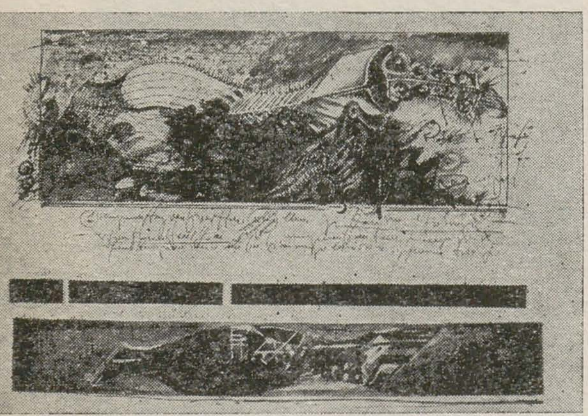
Viorica Benţe *(Galeria Căminul Artei, parter)*
Limitele iluzionismului sînt puse în discuţie de fiecare dată cînd imaginea posibilă este împinsă în real, pentru a redeveni obiect, adică ceea ce fusese iniţial modelul sau sursa ei. Experienţa picturală dobîndită, de la care se porneşte, este elementară : modeleul tonal reliefează orice contur, în felul dorit de artist, prin diluţia şi concentrarea tonului pur, a culorii locale « ideale », cea ştiută. Dar astfel, pigmentul nu îmbibă doar coaja lucrurilor, ci imprimă o dinamică în volume. Dacă pictura începe de la o eboşă — rezumînd, de la un contur neutru — atunci ea se desăvîrşeşte ca ridicare din plan a efigiei. Distilarea mirificelor culori în conture florale realizează o materie



https://biblioteca-digitala.ro

1. CAROLINA IACOB
2. ION BOLBOREA
3. ADRIAN ŞUŞTEA
4. VIORICA BENŢE
5. IOSIF VARGA

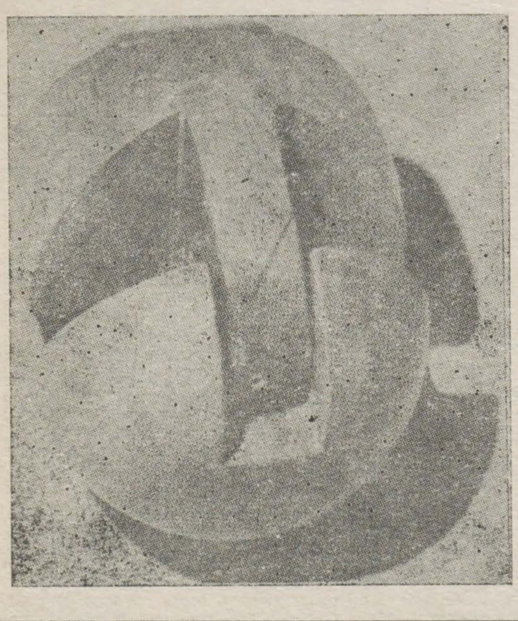
vitroasă, transparentă. Desenele acestea ca arhitecturi de seră, evocînd cornurile abundenţei, ascunsele bogăţii germinative, deschid un exotism compozit, la limita regnurilor. Conotaţiile înscrise în grafie sînt materializate, rodesc prin culoare şi modeleu. Picturalitatea este adusă la pragul minimal, descărcată de sugestii, iar iluzia este anulată prin ridicarea fizică din plan a suprafeţei-suport. În pragul elementarităţii limbajului pictural, adăugarea volumetriei dă un nou sens reprezentării. « Naturile vii » îşi ascund rădăcinile în saci de piele, ca în nişte răsaduri : pictura sugerează, dincolo de suprafaţa-secţiune, o adîncime. Proiectarea în profunzimea fizică, sugestia acumulării, abundenţa acestei naturi refăcute după modelul inflorescenţei, după planşa botanică, sînt complementare peisajelor — « vederi compuse » — ce reconstituie cadre largi, cuprinzătoare, generice. Firesc, acestei tehnici picturale îi sînt propuse încercări polare, de extremă dificultate. Semnificativ, problema picturii nu rămîne în limitele cadrului, ci se răsfrînge axial, de sus în jos — inflorescenţe şi rădăcini — şi lateral — vederi aeriene focalizate, atotcuprinzătoare, desfăşurate pe suprafeţe curbate. Deci, dacă pictura sugerează deasupra şi în spatele planului pînzei, ce ne va spune cînd însuşi suportul dobîndeşte o evoluţie, o înflorire? Orientarea reliefului reprezentat nu se mai face în raport de marginile pînzei, ci prin implicarea unei surse de lumină în spaţiul real. Astfel miniaturizarea şi macrografierea naturii, procedee alternative, sînt stăpînite prin tehnica picturală cea mai simplă, pentru a dobîndi libertate spaţiul însuşi, cel sugerat ca loc de cuprins cu privirea.

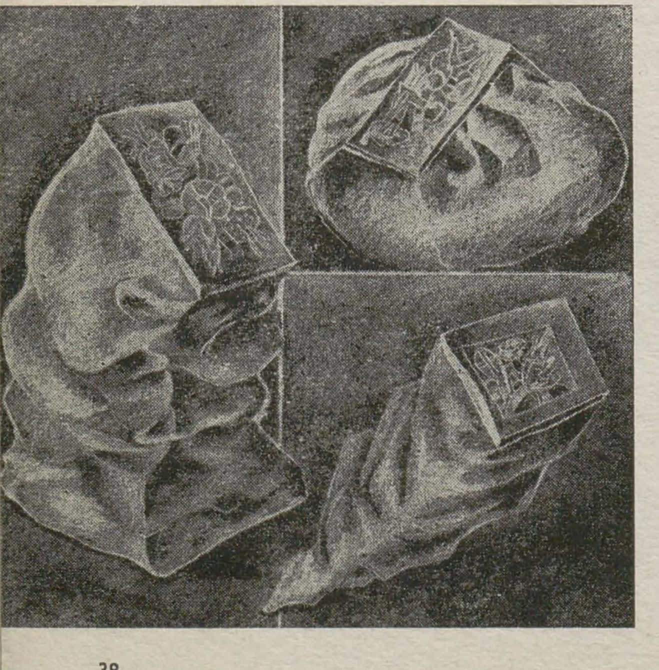


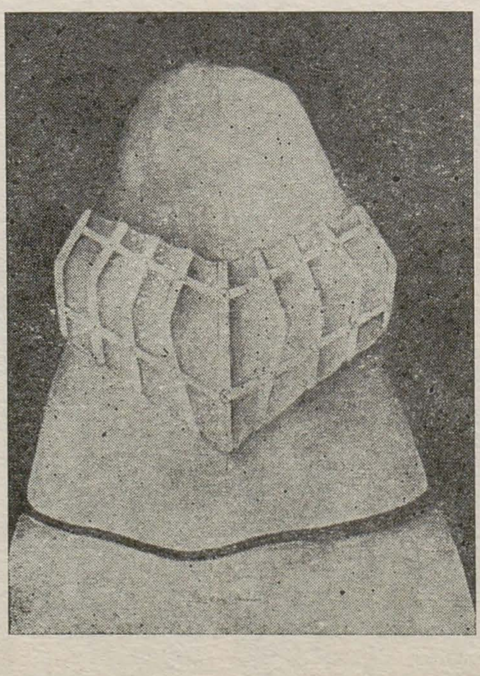
Iosif Varga *(Galeria Cenaclu)*
Desenele sale evocă luxurianţa şi preţiozităţile cromatice ale vechilor manuscrise. Caligrafia se compune cu imagini diverse, pe care le corelează, atingînd un efect narativ. Sînt istorisite întîmplări din posibile filme de animaţie ai căror eroi sînt punctul şi virgula. peniţa şi timbrul. Lor li se alătură şi citate din muzeul imaginar personal toate dobîndind calitatea de semne mişcătoare. În planul secund, plan al materialităţii, colajul amplifică această tehnică în sens obiectual, ca articulare a grafiei în concret. Grupurile de linii evoluează diferit pe suporturi de culori şi calităţi diverse, avînd o deosebită aderenţă a gestului la materie, într-un mod rar, practic şi conceptual totodată. În fapt, sub « frumuseţea » paginii se ascunde un expresionism energic, întemeiat pe şocul alăturărilor neaşteptate de semne, efigii şi materii. Benzile de hîrtie ce segmentează ca pauze sau ecrane cromatice aceste naraţii sacadate dau un tempo inedit compoziţiilor. Pentru moment, — este o expoziţie de debut — alcătuirea întregului vădeşte o selecţie riguroasă în depozitul personal de imagini. Grafia ansamblului, deşi recompusă din bucăţi, este un soi de labirint : cursele discontinuităţii şi ale montajului, savoarea materializării semnului, se compun divergent. În dublu sens, este căutat firul Ariadnei : odată, pentru structura găsită, alcătuită, pentru productivitatea proprie (încă oscilantă), apoi, pentru mai precisa definire a unităţii imaginii. Este, ca şi în cazul picturilor-obiectale Vioricăi Benţe, un efort de reproiectare din interior a imaginii, un design al expresiei plastice.

Adrian Şuştea *(Galeria Orizont)*
Opulenţa picturală este respinsă programatic, iar pictorul îşi justifică munca prin temeiuri ce ţin de ordinea mai largă a lucrurilor. Firesc, aspectul filosofic al demersului depăşeşte ca importanţă tehnicitatea ori extazul pictural. La modul bizantin, culorile sînt depăşite prin acromatisme simbolice : aur, argint, alb, negru — urme de foc şi incandescenţă la limita conturelor ideale. Imaginea este construită după norme ştiute, scrise anume alături, pe pînză, conform unei geometrii primitive, arătîndu-şi şi faţa şi profilul, coaja şi miezul, şi păstrînd o concreteţe rustică. Astfel sînt compuse « citate » din trei zone istorice ale aceluiaşi motiv cultural. Erudiţia « textului » este, de această dată, o ridicare arheologică a sensului dintr-un substrat al culturii în alte demnităţi, iniţial străine lui, poate prea lumeşti. Sînt planşe care arată cum trebuie să fie un « lucru » pentru îndreptarea « duhului » celui ce-l face, pentru ca ordinea etică a facerii să fie păstrată.
Imaginea dezvăluie ceea ce se petrece în ascuns, iar soluţia plastică impune — după citire — din nou tăcerea. Impresionînd prin monumentalitatea elementului prezentat — în perspectiva mentalităţii ce ridică partea la demnitatea de simbol al întregului — aceste imagini aproximează şi oarecum împrejmuiesc un « centru » nevăzut, şi nereprezentabil. Aniconismul funciar lor conferă o ciudăţenie aparentă ansamblului : sînt imagini precis şi voit suspendate între gînd şi lucru. Iar « notele » explicative arată că lucrurile au fost şi gîndurile nu se pot pierde. Este o formă de comentariu plastic al culturii tradiţionale ce îl întîlnim tot mai frecvent şi-l vom aprecia în viitor în măsura în care va demonstra că poate să producă o situaţie autentic folclorică : profundă, colectivă şi anonimă prin rodnicia motivelor restituite.

Ion Bolborea *(Galeria Orizont, sala Atelier 35)*
Un creator tînăr, care aparţine unui tip tot mai conturat de artist plastic, ce se caracterizează prin voinţa de a-şi controla, cu precauţie şi luciditate, evoluţia proprie. În acest scop, alegerea unui reper autoritar din istoria artei ca mediator pentru înţelegerea unei probleme fundamentale a sculpturii, devine temeiul unui exerciţiu dificil şi stimulator. Motiv arhetipal al « oului » brâncuşian propune ovoidul ca volum elastic şi compact ce este, totodată, şi spaţiu de echilibru dinamic al tuturor tensiunilor posibile — interioare şi exterioare. Este un alt fel de a comenta istoria şi de a învăţa din exemplele ilustre. Sculptorul circumscrie aria implicaţiilor motivului la noţiunea concretă, oarecum simbolică, de « carapace ». Astfel, coaja nu este expresia compactă a nucleului imponderabil — coaja acoperă o arhitectură interioară. De aceea spaţiul-volum este mai întîi disecat pentru a-şi arăta « sîmburele ». Acest miez este o structură axială polivalentă, după care volumul se desface în articulaţii ce au fizionomii diferenţiate. Sistemul serial de lucru este combinat cu alternarea tehnicilor şi compunerea de materiale diverse — lemn, bronz, cristal. Transparenţa volumului este provocată, astfel încît miezul său pare tot mai adînc — adîncimea interioară a ovoidului. Biologicul arhaic convertit în geometrism atemporal vibrează divers în efemeritatea clipei. Sculptorul a adoptat programatic o mărime unitară a lucrărilor, accentuînd caracterul de cercetare al demersului său. Comentariul acesta, tehnic şi sistematic, propune indirect o personalitate artistică, ale cărei realizări majore, integrate naturii, le aşteptăm, pentru a putea verifica nervul creator, atît de curajos încercat în faţa maximei dificultăţi a sculpturii contemporane, cea atinsă de creaţia lui Brâncuşi.







Concluzii
Oricît de personală ar fi aprecierea — fie şi prin omisiune — a spectacolului expoziţional la care asistăm lună de lună, imperativul obiectivităţii conduce la căutarea direcţiilor de evoluţie, la conturarea unor probleme mai generale ce se pot verifica ulterior drept coordonate ale fenomenului actual. Astfel, la toate nivelele de vîrstă şi experienţă artistică apare cu pregnanţă permanenta referire la « modele » artistice sau « motive » culturale. Este vorba de o întreprindere colectivă, cu aspiraţii exegetice, născută dintr-o profundă apreciere a valorilor. Originalitatea se justifică deci permanent prin recursul la tradiţie. Dar sensul tradiţiei şi articularea sa în contemporaneitate se diferenţiază pînă la a lua forme antinomice. În acest sens toate divergenţele se nasc din justificarea produsului « nou creat », prin sursa aleasă şi metodica demersului. Pe de o parte, tehnicismul şi sistematica autoimpusă — uneori ca un fel de asceză — ascund rodnicia creatorului, spontaneitatea prezenţei imaginilor, iar pe de altă parte, raportarea necritică şi anistorică a modelelor prestigioase la actualitate generează o deteriorare a tehnicii plastice, « sugestivă » prin echivoc şi nedeterminată ca « pictură ». În zona dintre practica meseriei şi cultura creatorului, fiecare pauză sau grabă conduce la automatism şi la hazardul plastic. Apreciind orice încercare de a cerceta limbajul plastic la limitele dintre genuri şi tehnici, considerăm valorificarea « modelelor » în spirit şi nu în literă, drept o cercetare a ceea ce rămîne permanent problematic din orice creaţie instituită, stabilizată valoric. Astfel tradiţia are un sens cultural activ în creaţie. Problematizată, ea conduce la simplificarea mijloacelor, la extensia limitelor ştiute ale convenţiilor plastice, şi verifică personalităţile autentice, fertile, a căror « sistematică » se defineşte prin îndoiala creatoare faţă de lucrul făcut.

https://biblioteca-digitala.ro

meridiane

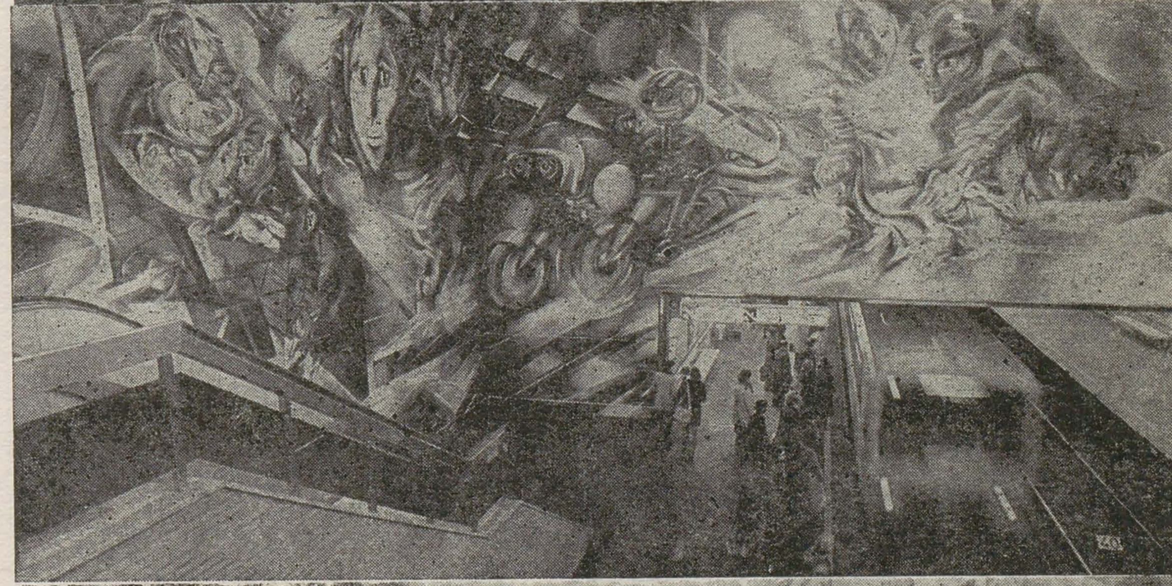
somville — un caz al «noului realism» belgian

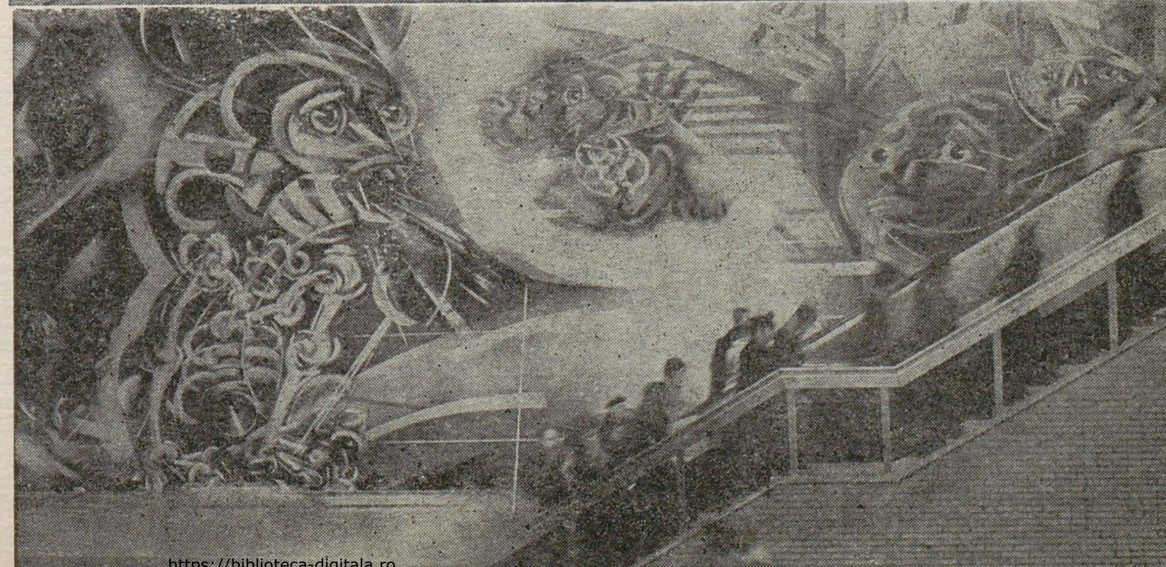
olga bușneag

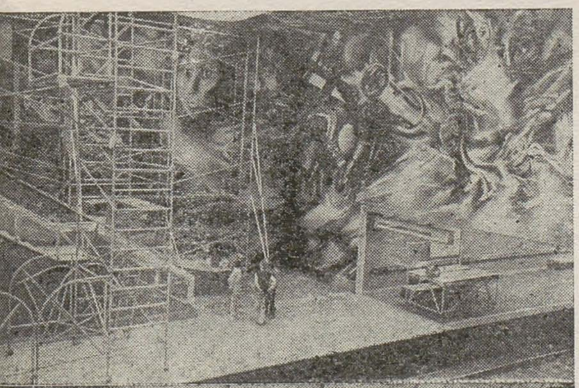
« Pictor contestatar, cu generoase elanuri, Roger Somville se înscrie printre precursorii noului realism, nu al realismului « trompe-l 'œil», ci cel al unei angajări umane, realism fundamentat pe un desen de un grafism viguros şi pe o paletă cu acorduri originale» *.
Lapidara caracterizare a lui Paul Caso — în momentul în care artistul fusese distins cu premiul criticii de artă belgiene — include toate elementele necesare definirii acestei vocaţii realiste care este Somville, unul dintre artiştii de prim rang ai Belgiei contemporane.
Mai presus de orice, Somville este un mare temperament. Aşa l-am cunoscut în urmă cu peste un deceniu, într-o magnifică zi de iarnă la Zagorsk. Deasupra gerului rusesc scînteia festiv un soare cu dinţi, iar noi (Somville, Simone, frumoasa lui soţie, translatoarea şi eu) ne încălzeam la scăpărările unui duel verbal amical. Am vorbit atunci despre Cehov, Beckett, despre psihologia aşteptării, despre sufletul rus şi despre întîmplarea neaşteptată şi semnificativă de a ne fi întîlnit la Zagorsk în ultima zi a călătoriei noastre în U.R.S.S.
Opera lui Somville, polivalenţa preocupărilor — pictor, grafician, monumentalist (autor de tapiserii şi decoraţii murale), profesor, teoretician, fondator de grupări — nu sînt decît o desfăşurare superioară a ardenţei sale temperamentale.
Alegru, entuziast, pasionat, agresiv chiar, animat de un militantism umanist care-l apropie de un Guttuso, Pignon sau de marii mexicani, Somville duce imperturbabil « bătălia realismului » dînd viaţă unei arte de un puternic impact social, de o certă forţă comunicativă. Cum singur o afirmă, realismul are, în accepţia sa, o funcţie bivalentă, de metodă şi atitudine: « Metodă de acţiune şi investigaţie care permite accederea, prin

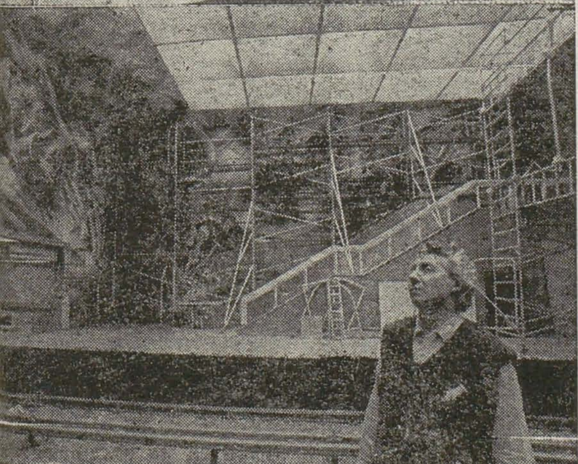
*** Paul Caso, *Somville et Bellmer, prix des critique d'art*, Le soir, 23.2.1971.**

Muralul « Timpul nostru » în staţia de metrou Hankar la Bruxelles, 600 m², acrilic pe beton, 9 m înălţime (colaboratori: Mark Bolly, Roger de Wint, Paul Gobert, Peter Schuppisser, Paul Zimper, Anne van Loo), 1974—1977

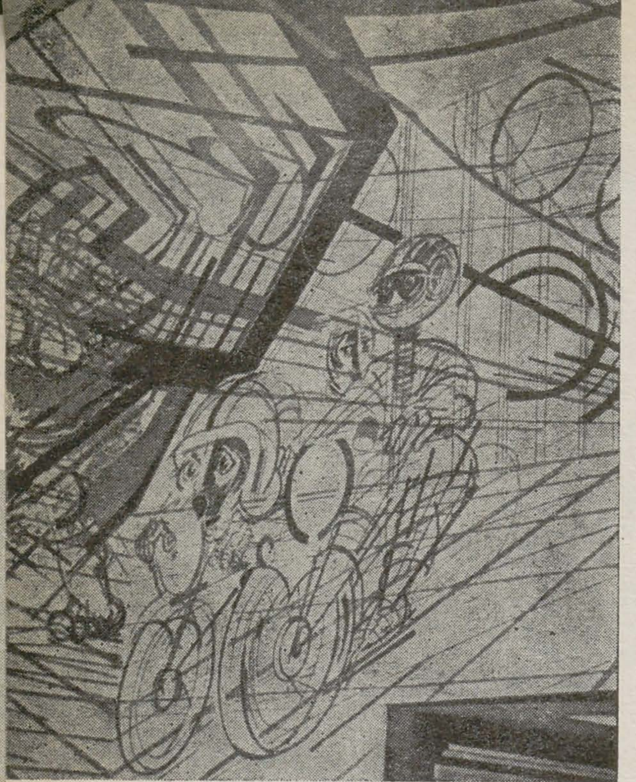








https://biblioteca-digitala.ro



imensa sa forță de sugestie, la o formă de cunoaștere și la transpunerea fenomenelor vieții reale; el este atitudine față de realitatea socială »*.

Constantă a artei lui Somville (încă din 1945, în răspăr cu orientările momentului, artistul ia poziție în apărarea unei arte sociale și angajate), realismul este la el metodă vie, suplă, într-o continuă evoluție a mijloacelor de expresie. El își trage inspirația din surse multiple: Rubens, Goya, Daumier, Picasso, Pignon, Guttuso, Siqueiros, Orozco pot fi considerați iluștrii săi antecesori. Dar Somville este în primul rînd un continuator al tradiției flamande. În substanța intimă a artei sale găsim însumate, într-o formulă personală, reflexe din truculența și senzualitatea opulentă a picturii rubensiene, din expresionismul grotesc al unui Ensor și Alechinsky, din realismul viguros al unui Permeke sau Félicien Rops, din militantismul social al unui Masereel. Cea mai profundă influență asupra orientării sale o au, însă, anii de ucenicie (la începutul deceniului cinci) în atelierul magistrului și « părintelui său spiritual » Charles Counhaye, artist care crede în prestigiul și elocvența plastică a figurii umane și în destinul monumental al picturii moderne. Aici, în perioada petrecută în preajma iubitului său profesor își are originea « muralismul » lui Somville, tentativa lui de asociere și integrare a artelor evidențiată de tapiseriile și picturile monumentale create în anii '60 și '70. Gustul său pentru arta de for public, pentru integrarea artei în arhitectură, îl stimulează să constituie, imediat după Eliberarea Belgiei, așa-numitul « Centre de rénovation de la Tapisserie de Tournai » (care-și propune să redea producției de tapiserii flamande vechea ei strălucire), iar în anul 1947, gruparea « Forces murales », împreună cu Deltour și Dubrunfaut. În același an, Somville publică, împreună cu ceilalți doi artiști, un manifest în care proclamă voința lor de « a glorifica realul și de a situa arta acolo unde circulă și trăiesc oamenii În producția sa de mai tîrziu, picturală, grafică, textilă sau în lucrările lui de artă monumentală (executate în tehnici diverse), răsună același tumult interior al tinereții, răzbate aceeași năzuință de a face din artă un porte-drapel al convingerilor sale sociale avansate. De-a lungul întregii sale cariere artistice, concomitent cu artistul angajat, cu martorul lucid și implacabil al epocii noastre, care denunță exploatarea, oprimarea, războiul, se rostește și « flamandul », îndrăgostit de viață, de bucuriile vieții simple. Pretutindeni în opera sa vom întîlni această pendulare între « strigăt » și « la joie de vivre », între rechizitoriul violenței și asupririi și elogiul libertății și valorilor vitale. Dacă el denunță cu patos drama minerilor din Borinage (v. « L'Apocalipse boraine »), nu uită să exalte cu vervă și triumful iubirii și al vieții (v. « Les plages », « La rue »), femeia (de o morfologie rubensiană) fiind unul din nucleele sale tematice favorite. Elanurile romantice ale temperamentului său, vocația sa de luptător, spiritul polemic și implicațiile sociale ale operei, forța mobilizatoare și percutanța expresiei, visul său de sinteza artelor, toate își află o întruchipare plenară în muralul « Notre temps ». Adevărată operă-program, această pictură vastă (realizată în acrilic pe beton), ocupînd o suprafață de 600 m², a fost realizată pentru stația Hankar a metroului din Bruxelles. Ea este o operă de echipă — Marc Bolly, Roger De Wint, Paul Gobert, Peter Schuppisser, Paul Timper, Anne Van Loo — a cărei execuție a durat doi ani și jumătate (1974—1976). Acest mural — operă a maturității — rezumă sinoptic tematica somvilliană, aci dîndu-și întîlnire « subiectele » majore ale pictorului și graficianului. Printr-o serie de imagini-simbol artistul evocă lupta clasei muncitoare contra exploatării, strigătul popoarelor oprimate, alienarea societății tehnologice și bucuria de a trăi. Nicicînd realismul său n-a fost mai exuberant, mai dinamic, mai combativ, nicicînd viziunea monumentală a suprafeței și simțul mișcării n-au colaborat mai fericit. Evenimentul social și evenimentul plastic fuzionează.

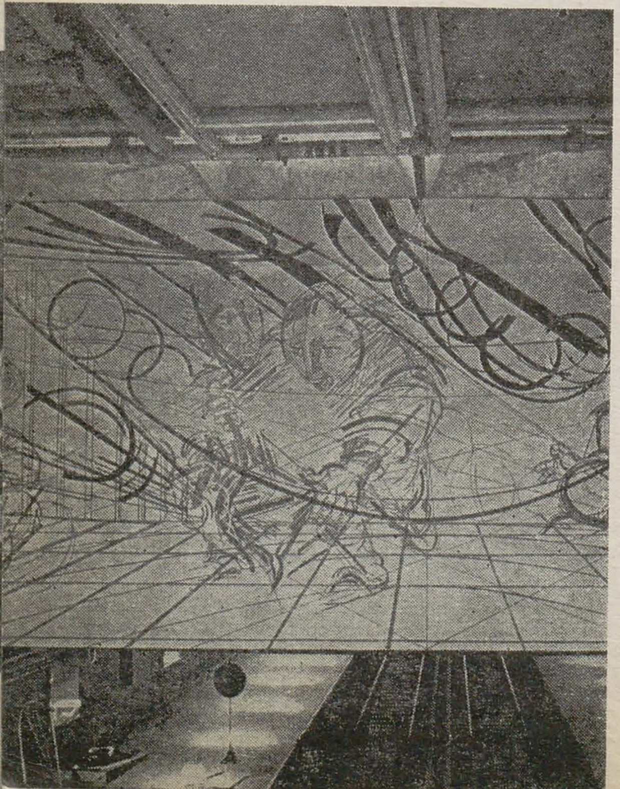
La conferința de presă organizată cu prilejul inaugurării « muralului », Somville a făcut o serie de declarații definitorii pentru concepția sa estetică și convingerile sale politice: « Optînd pentru o atitudine realistă, în sensul tradițiilor noastre naționale, am încercat [. . .] o transpunere plastică a contradicțiilor « Epocii noastre » (tema generală a « muralului »), a luptei celor ce muncesc, între altele a luptei organizațiilor muncitorești și a tuturor compozantelor lor, pentru o societate de justiție economică și socială [. . .] Arta murală nu reprezintă « decorația » unui zid, a unui « panou », ci ea trebuie să exprime, prin intermediul ritmurilor, un spațiu arhitectural și să înglobeze totalitatea elementelor [. . .] Țelul ultim al « muralului este de a deschide dialogul cu publicul, de a comunica cu el, [. . .] determinînd o participare activă a lui [. . .] Pentru a fi complet, acest „mural" cu caracter epic ar trebui, în anumite momente, să se constituie în spectacol total, adică să fie susținut de o muzică adecvată, de texte vorbite și scrise, de proiecții. . . ».

S-a vorbit mult despre realismul lui Somville, despre ceea ce îl diferențiază de realismul academic, de cel fotografic sau de hiperrealism, fără a se scoate însă în lumină puternica lui coloratură expresionistă. Or tocmai această latură expresionistă manifestă în cromatismul ardent, în violența grafismului — « son graphisme de fièvre », spunea un critic — este cea care dă un « accent de personalitate » realismului său situîndu-l uneori aproape de un Ensor Alechinsky. Este vorba însă de un expresionist care nu-i hărțuit de angoase existențiale, dar care vibrează în fața inechităților sociale și politice ale planetei, care rămîne mereu un contestatar. Poate — așa cum preciza Emile Langui — « există uneori în opera sa o latură barocă incomodă, o mișcare ce depășește măsura, o expresie ce frizează pateticul. Dar acestea nu-s decît excesele unui temperament ardent și juvenil care plătește mînios polița unei societăți cu piele de pahiderm » *.

La cei aproape 60 de ani ai săi, Somville continuă să rămînă un tînăr și entuziast « realist furios », un pictor à contre-courant, un « muschetar » al realismului belgian, un om franc și autentic, un mare muncitor. Într-o recentă scrisoare mărturisea că este copleșit de activități: « academia de belle arte cu cei 1000 de studenți, expozițiile, politica, Consiliul Mondial al Păcii și pictura ! ! ! Trebuie să pictez mereu mai mult, cu înverșunare și în sensul realismului epocii noastre. . . Văd mereu mai clar ce trebuie să pictez. . . Pictura se deschide în fața mea ca un abis. . . miraculos ».

* Roger Somville, « *Pour le réalisme — un peintre s'interroge* », Le Pavillon, Roger Maria editeur, Paris, 1970.

* Emil Langui, *Pour saluer Somville*, Somville, Oeuvres 1946—1979, imp. Dereume.



Roger Somville s-a născut la Bruxelles, la 3 noiembrie 1923. 1940: frecventează Academie Royale des Beaux-Arts din Bruxelles; 1942—45: își continuă studiile la Institut National d'Architecture et des Arts decoratifs de la Cambre, sub îndrumarea lui Charles Counhaye; 1946: fondează « Centre de rénovation de la tapisserie de Tournai » și « Coopérative artisanale de tapisserie »; 1947: împreună cu Edmond Dubrunfaut și Louis Deltour pune bazele grupului « Forces murales », care dă un impuls dezvoltării artei monumentale pe plan național; se înscrie în mișcarea « Jeune peinture belge »; devine director la Académie des Beaux-Arts de Watermael-Boitsfort și profesor de artă monumentală; 1950: aderă la Partidul comunist belgian; 1951: fondează, împreună cu Simone Tits, soția sa, « La Céramique de Dour »; 1954: întemeiază mișcarea « Art et Réalité »; 1968: organizează, cu un grup de prieteni, « Le mouvement réaliste »; 1965: publică o carte-manifest « Pour le réalisme, un peintre s'interroge »; 1973: creează o suită de gravuri pe teme social-politice contemporane, suită intitulată « Notre temps »; 1974—76: realizează, în colaborare cu un grup de tineri artiști, amplă pictură murală « Notre Temps » pentru stația Hankar a metroului din Bruxelles; 1975: publică pamfletul « Hop-là ! les pompiers, les revoilà »; 1979: expune un ciclu de desene intitulat « En saluant Félicien Rops »; la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles se organizează o mare retrospectivă « Somville ». Este membru al Consiliului Mondial al Păcii. Prin întreaga sa producție artistică și prin scrieri participă la lupta pentru pace și libertate, contra represiunii popoarelor oprimate. Somville, pictor și gravor, este și autorul a numeroase lucrări de artă monumentală printre care o serie de tapiserii (cea mai importantă « Le triomphe de la paix », terminată în 1963, are 80 m²), picturi murale pe aluminiu, picturi în acrilic, decorații în ceramică.

Lucrările sale figurează în muzee și colecții publice și private din întreaga lume (Bruxelles, Liège, Anvers, Paris, Mexic, Faenza, Leningrad, Moscova, Dresda, Canton, Sofia ș.a.).

Pictorului i-au fost decernate numeroase premii și distincții naționale și internaționale, printre care premiul Koopal (1957), Premiul Anto-Carte (1960), Premiul criticii belgiene (ex aequo cu Hans Bellmer) (1969—70).

1, 2. Desene preparatorii pentru muralul « Epoca noastră »
3. Simone sau frumoasa bruxelleză, pastel, 1977
4. Privindu-l pe Félicien Rops . . . desen, laviu tuș
5. Profetul, desen, laviu tuș

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numero:

Articles à signaler:

Quatre dialogues sur le dessin

Theodor Redlow

p. 9

Les textes publiés par le critique d'art Theodor Redlow sont le résultat de ses entretiens avec les peintres Horia Bernea (Impact et personnification). Marin Gherasim (Une autre sémantique de l'image), Alexandru Chira (Le projet idéal) et Ion Bitzan (L'écriture, transcription et parfums).
Dessiner c'est tenir un journal, c'est un exercice de pensée figurée dans la voie du devenir intérieur (Marin Gherasim), le dessin c'est la transcription désinvolte, savoureuse, des états d'âme et de certains moments, en psychogrammes cryptiques et pourtant familières (Ion Bitzan), c'est une projection rélévante de l'activité ordonnatrice de l'esprit (Horia Bernea) ou bien des « mots » chargés de mémoire, qui se laissent encercler dans des engrénages et des armatures transparentes (Alexandru Chira).

Le dessin ou le recours à la méthode

Wanda Mihuleac

p. 26

Artiste elle-même, Wanda Mihuleac entreprend de reconstituer partiellement les entretiens qu'elle a eu au cours des dernières années avec deux artistes de renommée internationale — Gérard Titus-Carmel et Shusaku Arakawa. Elle présente aussi le livre de Shusaku Arakawa intitulé *Le mécanisme du sens.*

La revue « Arta » presente les artistes roumains contemporains

Paul Erdös

p. 4

Né le 2 novembre 1916 à Hurez, département de Satu Mare. Études à Baia Mare (École libre de peinture), Budapest et Paris (1934—1938). Dessinateur, graveur et illustrateur de livres, il fait sa première exposition en 1938 à Satu Mare. Expose ensuite à Paris (1938), Budapest, Cluj et Oradea (1940—1944). Depuis 1947 il participe aux Salons officiels ainsi qu'à des manifestations collectives et de groupe. Expositions personnelles: Bucarest (1954, 1965), Baia Mare (1957, 1961, 1966), Tîrgu Mureș, Brașov (1965), Sf. Gheorghe (1972), Satu Mare (1981).
Rétrospectives: 1976 — Satu Mare et Bucarest; 1982 — Bucarest. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1957 — Moscou, Léningrad; 1959 — Budapest, Riga; 1960 — Leipzig, Berlin (R.D.A.), Moscou, Ordjonikidze, Prague, Bratislava, Le Caire, Alexandrie; 1961 — Damas, Vienne, Moscou, Varsovie, Sofia; 1962 — Prague, Athène; 1964 — Ankara, Pékin; 1966 — Sofia, Londres; 1969 — Tunis; 1972 — La Havane; 1974 — Prague; 1975 — Moscou, Berlin (R.D.A.), Hanoï.
Expositions internationales: 1958 — Moscou (Exposition des pays socialistes); 1960 — Biennale de gravure, Lugano; 1962 — Biennale de Venise; 1963 — Biennale de Sao Paulo.
Prix et récompenses: 1962 — Prix d'état; 1964 — Maître émérite ès arts de la R.S. de Roumanie; 1981 — I-er Prix du Festival national « Hymne à la Roumanie ».

Constantin Găvenea

p. 6

Né le 28 mai 1911 à Chioara, département de Ialomița. D'abord instituteur, il se consacre ensuite à l'art graphique. Début en 1932. Expositions personnelles à Eforie, Mangalia, Sulina, Babadag (1967) Medgidia (1967, 1968), Bucarest (1971, 1980, 1982), Tulcea (1967, 1974, 1975, 1976), Constanța (1967, 1973), Stuttgart (1973), Aalborg (1979).
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1971 — Baku; 1973 — Berlin (R.D.A.), Todi; 1974 — Palermo 1979 — Aalborg.

Alexandrina Gheție

p. 20

Née le 25 avril 1935 à Beclean-Someș.
Études à l'Institut des arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca. Expositions personnelles à Brașov (1962, 1970, 1974, 1976, 1979) et Bucarest (1974, 1982).
Participe aux expositions republicaines de peinture et d'art graphique à Bucarest (1969, 1971, 1977, 1978, 1979, 1980), aux expositions départementales et commémoratives à organisées Brașov (1959—82) ainsi qu'à des expositions en groupe ouvertes à Baia Mare (1973), Brașov (1973, 1974, 1976, 1978), Tîrgu Mureș (1978) et Bucarest (« L'écriture » 1980).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1973 — Wroclaw; 1974 — Berlin (R.D.A.).
Expositions internationales: Biennale « L'art et le sport », Barcelone, 1975;) Concours de dessin « Joan Miro », Barcelone, 1979, 1980, 1981 et Madrid 1981.

Sorin Ilfoveanu

p. 22

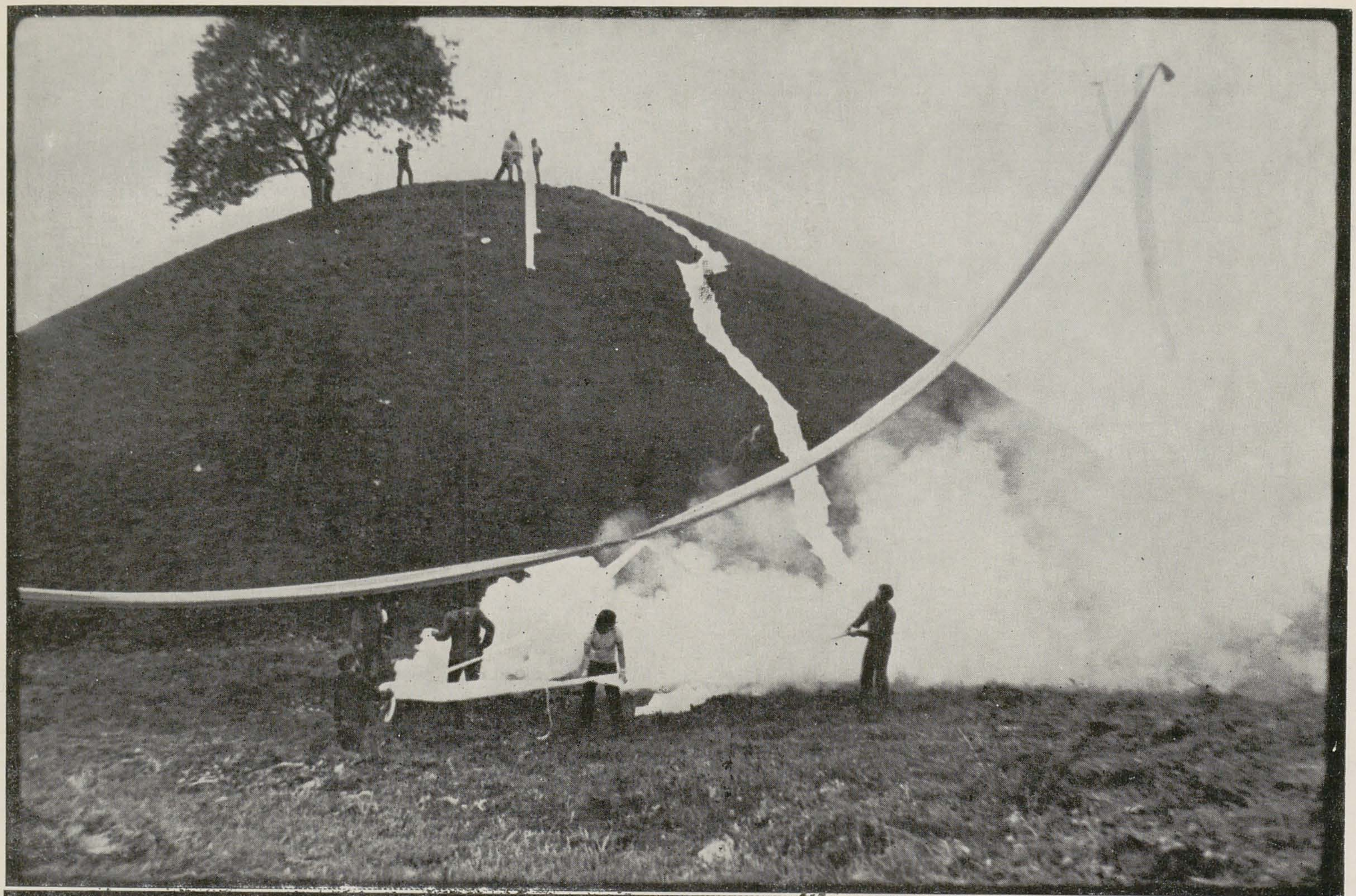
Né le 23 mai 1946 à Cîmpulung-Muscel. Études à l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Diplomé en 1970. Expositions personnelles à Pitești (1968), Bucarest (1970, 1972, 1977, 1982), Cluj Napoca (1975), Lugoj (1982).
Expositions collectives et de groupe à Brașov (exposition organisée par la revue « Astra », 1969); Bucarest (« L'art du portrait », 1972; exposition ouverte à l'occasion du XIe Congrès international d'esthétique, 1973; « Art et énergie », « Le dessin roumain contemporain », 1974; « Objet, image, signe », 1975; Expositions de groupe, Bucarest (1978, 1980), Pitești (« Signification du style »).
Prend part aux expositions organisées par l'Union des arts plastiques en Pologne, Finlande, U.R.S.S., Tchécoslovaquie, Hongrie, Norvège, Italie, Yougoslavie.
Expositions internationales: 1978 — Biennale internationale de Venise; 1979 — Triennale d'art réaliste engagé, Sofia; Symposiums internationaux: 1972 — Bydgostz (Pologne); 1977 — Voos (Norvège).
Prix: 1977 — Pris des jeunes artistes attribué par l'Union des arts plastiques, Bucarest; 1978 — I-er Prix du Festival national « Hymne à la Roumanie ».
Ouevres d'art monumental: décorations murales au Théâtre de la ville, Pitești; restauration des peintures du palais Ghika-Tei, Bucarest (en collaboration).

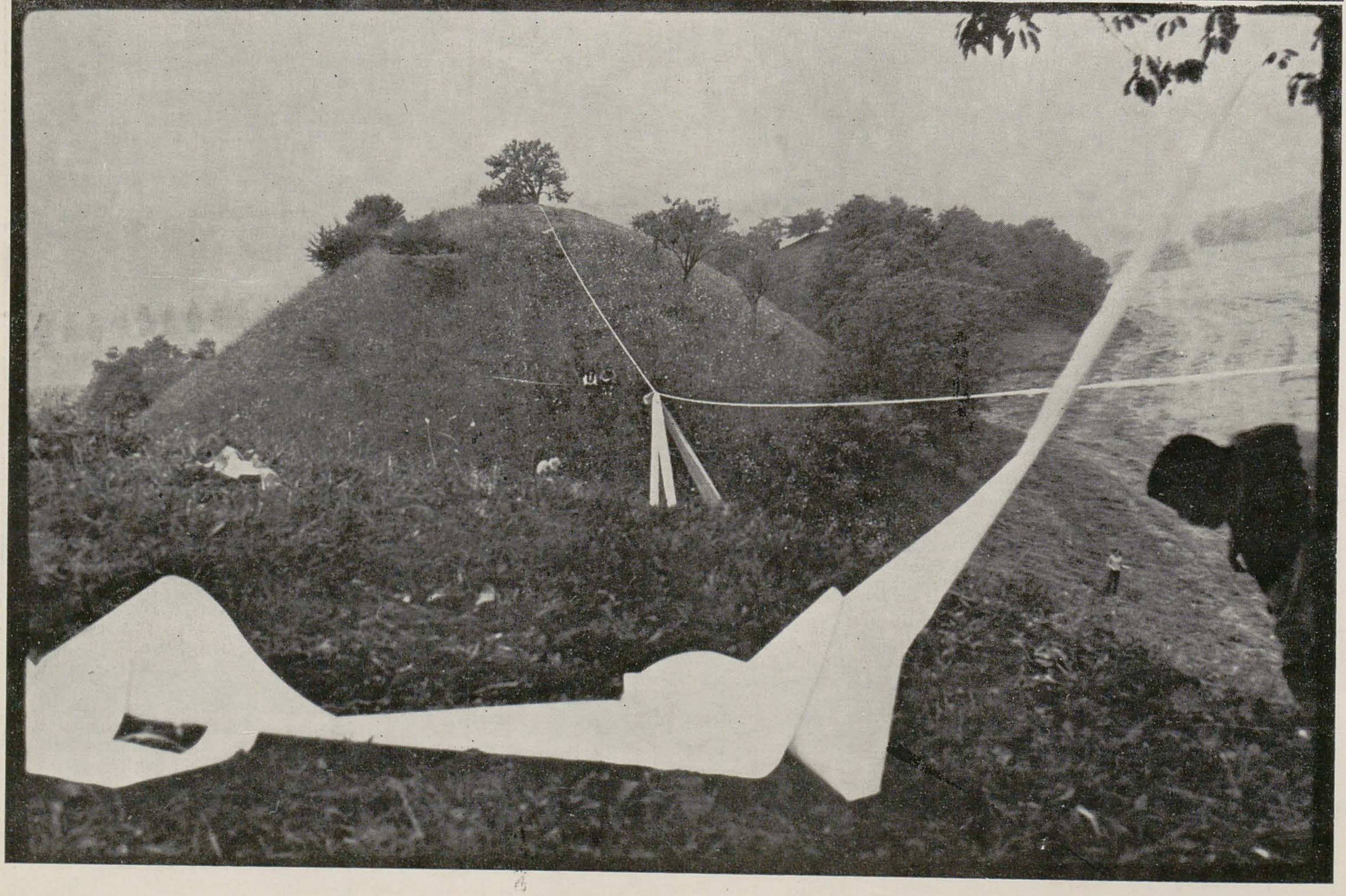
Mihai Stănescu

p. 24

Né le 23 juillet 1939 à Buzău.
Etudes à l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Début en 1966. Expositions personnelles à Bucarest (1978, 1980) et Cluj-Napoca (1980). Détenteur de plus de vingt prix nationaux et internationaux parmi lesquels nous citons: 1978 — Grand Prix attribué par la revue « Urzica », Bucarest; 1979 — Grand Prix du jury du Salon du dessin d'humour, Bacău; II-e Prix exaequo décerné par la Galerie mondiale de la caricature, Skopje; II-e Prix, Salon international de l'humour, Knokke-Heist (Belgique); Prix spécial attribué par le Comité de sélection du Salon international de l'humour, Tokyo; 1980 — Prix d'excellence au Salon international de l'humour, Tokyo, 1981 — Grand Prix du Concours organisé par le journal « Yomiuri Shimbun », Tokyo.

https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

note pentru o definiție a desenului

radu procopovici

1. Necesitatea unei definiții. Mulțimea fețelor desenului contemporan, pertinența fiecărei forme de existență a acestuia, sensurile alternative subsumate conceptului său, alcătuiesc unul din aspectele cele mai complexe ale artei contemporane. Desenul poate fi orice și, reciproc, orice privire poate descoperi un desen — îl poate « desena » în realul dat. Desenul este o practică a libertății artistice, investigare în zona de interferență a limbajelor, exegeză a muzeului imaginar, șansă a unui sistem total de cercetare și expresie. Deși stă la temelia fiecărei specii a artelor plastice, desenul mai păstrează din vechea accepție academică doar o notă: este un *început*, o continuă punere a problemei și o nesfîrșită promisiune — oricît ar fi desăvîrșit tehnic și estetic. Necesitatea unei definiții a desenului apare mai stringentă — față de plurivocitatea sa dezorientantă — prin compararea rostului pedagogic al desenului academic cu acest desen contemporan. Puterea sa formativă este încă incertă: proteismul desenului se naște în zona de formare a limbajelor, la interferența lor, și nu oferă șansa pedagogică a unui sistem univoc și universal de descifrare a formelor, *un* început pentru toate. Indirect, realitatea desenului contemporan pune în discuție un model pedagogic în care este postulat acest « început » unic ce se îndreaptă, pe căile măiestriei, către « desăvîrșire » diversă, dar coerentă în fond. Acest model educațional proiectează destinul creatorului între limite precise și cu o evoluție progresivă: el este o antropornorfizare a unei viziuni asupra istoriei, aplicarea acesteia la devenirea persoanei. Dacă respingem acest model finalist și perfecționist, dacă optăm pentru o continuă repunere critică, reflexivă, a problemei « începutului », dacă ne place să sperăm în dobîndirea viziunii totale în urma unor abordări discontinui, dar centrate, nu putem să nu ne întrebăm cum se poate începe « prima dată », în sens pedagogic, și ce am propune fiecare unui ucenic ca poartă în zona expresiei plastice? Fără să renunțăm la noua democrație, cea a limbajelor alternative, și fără să absolutizăm istoria începuturilor proprii, putem acorda o altă șansă ucenicului decît vechea lecție de academie, în fața ghipsului și a modelelor vii?

2. Desenul este o definiție. Nu putem elogia fără să cunoaștem limitele, conturele precise a ceea ce ne entuziasmează. În acest scop avem nevoie de o definiție, dar și aceasta va fi, asemenea desenului, de un tip nou. Vom spune ucenicului că desenul are ca scop o definire a obiectului pe care-l privim. Consecința pedagogică imediată va fi cercetarea modului în care alegem « obiectul » și o rămuroasă meditație asupra modurilor privirii. În acest punct, desenul ne apare drept extensia sferei artelor plastice către zona mai largă a comunicării vizuale. Dacă lecția academică oferea șansa de a da chip oricărui lucru, în spații convenționale, mutate ontologic din realitatea concretă în planul reprezentării virtuale, el implica o reducere a ființei acestor « obiecte » la o singură coordonată. Reținem de aici că orice lecție va trebui să facă, în primul moment, abstracție de substanța lucrurilor, propunînd un simbol al ei. Desenul academic simbolizează *substanța* prin conturul înscris în albul paginii ca receptacol al umbrei proprii. Aceasta primă operație de reducere conferă desenului o *indiferență ontică*. Desenul contemporan, ca zonă de confluență a limbajelor, a juxtapus citate ale tuturor simbolurilor substanțiale, aducînd la extrem această suspendare a problemei substanței, tocmai întrucît descoperă relativitatea și convenționalitatea ei în orice enunț plastic. Desenul academic permite construirea unor « chipuri » sau forme și, în principiu, reconstituirea plastică a întregii realități. Reducerea substanței la un simbol face posibilă *producerea cantitativă* a imaginii obiectelor — obiecte în sensul cel mai larg. Orice modificare calitativă a relației dintre ele — în interiorul perspectivei, spre exemplu — se realizează la un prag al măiestriei în care invenția rămîne verificabilă prin comparare cu lecția inițială. Desenul unui maestru este o sinteză expresivă a modului de analiză plastică a lucrurilor văzute, fapt lizibil și în culmea gestualismului. Pornind de la muzeul imaginar, desenul contemporan se întoarce la « începutul » fiecărei capodopere, la izvoarele fiecărei opere personale, căutînd origini mai adînci, temeiuri similare celor oferite de psihologia abisală. Pe de altă parte, acest desen pune problema sistemelor generative, considerîndu-le echipotente din perspectiva întregii istorii a artelor. Problema găsirii chipului, a imaginii obiectului, se schimbă în problema selecției mai adînci, între modurile posibile de a fi ale imaginii. În al treilea rînd, avînd în vedere problema inițială a decupajului în realitate, care « alege » obiectul, îl extrage, îl constituie, desenatorul contemporan își folosește uneltele pentru o *analiză a modurilor privirii*. Astfel este angajată întreaga sferă a practicii vizuale și este abordată lipsa de pertinență a codurilor pur plastice, căutîndu-se dinamica semnelor, o viață a lor în care sînt, succesiv, explicate și de explicat, triumfînd atunci cînd renasc proaspete, ca niște realități autonome, ce luminează din interior realitatea dată.

3. Desenul ca întrebare. Întrucît scopul desenatorului este a da definiții « obiectelor » alese, iar sistemele de producere a imaginilor, sistemele generative, au o prolificitate fantastică, fără a rezolva nedeterminarea ontică a imaginii, este firesc să înțelegem desenul ca întrebare, ca reflexivitate plastică asupra modurilor văzului, sinteza memoriei privirilor. Această interogare a « chipurilor » conferă desenului starea de perpetuu început. Elementar vorbind, desenul este întrebarea asupra autenticului chip al lucrurilor — nu e doar o îndoială. Deci: care este legătura necesară între imaginea unui lucru și ceea ce este și semnifică el? Întrebarea poate fi orientată mai precis: știind că putem da chip obiectului, chiar genera constelații de obiecte, că semnul instituit definește provizoriu o anume practică a privirii, ne putem întreba constant care este reversul său, imaginea sa negativă sau, mai comun, care este *fața nevăzută a lucrurilor?* Astfel, desenînd un obiect, în orice mod am face-o, compunem cu anume semne un chip al lui, propriu-zis fața sa.

Rostul acestei întrebări este de a verifica « această » față prin *deducerea reversului*, « aceste » semne prin antisemnele posibile. Nu este vorba de polarități cum ar fi geometric-organic, ci de toate tipurile de semne ce nu sînt cele folosite pentru definirea aversului. Astfel, reversul fiecărei imagini este o posibilă sinteză, cu mult mai semnificativă decît aversul dat — imaginea existentă. Evident, este un prag al « măiestriei », care presupune înțelegerea și depășirea desenului ca definiție. Astfel înțeles, prin tendințe alternative, demersul desenatorului începe să capete cel puțin o sistematică, dacă nu poate încă răspunde la întrebarea fundamentală privitoare la substanța lucrurilor reflectată în « substanța » chipului lor.

4. Ora de caligrafie. Revenind asupra convenționalității necesare a desenului și, deci, asupra echivalenței diferitelor « convenții », vom ilustra cele de mai sus printr-un exemplu elementar, căutînd o poartă pentru ucenicul desenatorului contemporan. Vom spune că exercițiul caligrafic desfășurat în *cadrul-normă al unui portativ* conține probleme de egală complexitate și dezvăluie aceeași putere generatoare de imagini ca și cel mai complex exercițiu academic. Totodată, definiția și întrebarea din practica desenului apar mai explicite, mai manifeste. Înțelegînd caligrafia ca tip de construire a configurației în raport de cîteva obiecte-formă — repertoriul limitat, alfabetul — și în funcție de cele cîteva direcții de mișcare a liniei — direcții ale rozei vînturilor — ne aflăm în fața unui exercițiu exemplar, cu o istorie deosebit de prestigioasă, tainică și oarecum confuză — fără chip. Comparînd modurile pedagogice sub aspectul modelului istoric pe care se întemeiază în proiectarea formării — desenării — carierei desenatorului, vom observa aspectele orientale implicate în acest caz. Istoria unei pagini este centripetă, fiecare moment al ei omagiind caligrama totală a textului, a sensului suprem cultural, al scrierii în genere. Textul scris, recopiat de caligraf, la care se revine mereu, este prea bine știut, pentru a nu centra meditația, prin el, către tot ce-l depășește. În acest caz, reversul este explicit adunat dincolo de avers — nu la marginea lui, în exteriorul său. La modul meditațiilor lui Borges, fiecare semn enunță toate sensurile, cînd și-l prezintă pe al său.

Vom recupera însă naturalețea acestui desen dincolo de livrescul său — uneori decăzut sub ispita pitorescului și a capriciului grafic. Nimic nu este mai contrar acestor caligrame decît logoreea liniei ori « sărăcia desenului ». Exemplul se află într-un manual japonez de la sfîrșitul secolului XII despre arta grădinilor. Se spune acolo că « nu trebuie niciodată înălțat un munte (artificial, simulat în grădină) exact în fața crestei muntelui real, întrucît ideograma muntelui așezată deasupra ideogramei culmii poate evoca ideea de calamitate ». Este o ecuație grafică în care apar strînse legături între semnele artificiale, puterile naturale și comportamentul uman — continuitatea și coerența lor. Nu este primitiva identificare a imaginii cu duhul lucrului ce-l reprezintă, întrucît interdicția se instituie într-un sistem ideografic evoluat, sugerînd o relație naturală posibilă și corespunzătoare aproape miraculos unei norme estetice. Astfel se poate vorbi de o logică a semnelor vizuale în care combinațiile nu pot fi oarecari, simplu formale, și în care mecanismul grafiei — determinat funcțional de « norma » portativului — orientează sensul « înscrisului ». Libertatea infinită a grafiei nu duce la indeterminarea labirintică a înțelesurilor, întrucît definirea semnelor posibile, la nivelul textual, de macro-semn, are anume limite « naturale » — în raport de ceea ce implică ele din natură.

Desenul ca definiție trebuie să prevină, în acest caz, degenerarea sensului global: astfel, orice combinație grafică este verificată prin aspectul interogativ al desenului, prin reversul înțelesului imediat. Este un exemplu de limitare ontică a productivității grafice, ără a se cerceta substanța lucrurilor, ci doar invocîndu-se, în fiecare enunț, coerența și echilibrul cosmic.

5. Limita paginii. Înfruntînd albul paginii, desenatorul trebuie să depășească teama ancestrală, dezordinea gîndului, născută din frica de gol. Semnul se articulează în sine și înfruntă nelimitarea suspendată în apele albului ireductibil. Dincolo de norma interioară, de portativul caligramei, grafia trebuie să-și măsoare rostul propriu cu cea mai mare indiferență a spațiului — albul fără dimensiune, fără orientare. Suprematismul a instituit acest receptacol universal în demnitatea ideală — ca atotcuprinzătoare întindere, de lumină pură, ce se răsfrînge — fără semn, fără obiect — înspre întreaga realitate. Efortul desenatorului este de a echilibra omniprezența printr-o singură prezență. Din această perspectivă, logica semnelor, discriminările pe care ea le introduce în mulțimea combinațiilor posibile, cercetînd compatibilitățile naturale — ca în ecuațiile chimiștilor — devine o practică necesară, un exercițiu și de ucenic și de maestru.

Un contur este scrierea unei efigii. Alegerea sau decupajul din real a « obiectului » său, este o permanentă problemă de început a desenului. Limitarea acestui contur — cît din chipul obiectului este înscris în albul paginii — constituie un semn inițial. Definirea lui se face odată în sine, apoi prin comparare — interogativ — cu un alt semn; o scriere peste scriere. Această întrețesere a scrisurilor face posibilă logica semnelor, paralelismul scrisului prim cu cel secund restructurînd albul în spațiul virtual dintre ele. Astfel, desenul își construiește un loc în spațiul dintre două paralele virtuale ce aleg o zonă din pagină, punînd frontiere golului dizolvant. În acest punct desenul riscă să se materializeze: grafia aruncă o țesătură asupra albului dezvoltîndu-se ca un arabesc, ce se poate desprinde din pagină aproape obiectualizat. Într-adevăr, ca lecție a spiritului de finețe, desenul are cea mai dificilă pedagogie. Desenul-rețea « acoperă » albul, depășind univoc indiferența ontică a convenției sale, prin reducerea solipsistă a substanței imaginilor la propria carnație. Este o fundătură calofilă, narcisiacă, cu adevărat marcată de complexul grafiei născute din teama de gol.

Revenind la desenul-scriere, la dialogul său interior, în care un semn este suprapus altuia — fie prin etajare, fie prin transparență — vom sublinia că, în exemplul japonez, ordinea lecturii — juxtapunerea — nu excludea acest paralelism, această simultaneitate. În orice desen care nu este doar o scriere convențională, semnele trebuie luate împreună, nu doar secvențial. Astfel, dacă un text universal — în care s-ar spune totul — ar putea exista, pagina ce l-ar cuprinde ar fi ilizibilă, sau neavînd limite fizice, sau fiind prea încărcată de conotații ce ar face ilizibil înscrisul — ecuația grafică ar avea un grad de complexitate similar celui al nedeterminării albului. De o parte a desenului se află astfel Cartea, iar de cealaltă Pictura, ele nefiind permanente cercetări ale începutului, ci istorii complete.

Limita paginii este normă pozitivă, care obligă desenatorul să-și verifice permanent ipotezele asupra « începutului » în sinteze rapide, în urma concentrării unor ecuații în relația fundamentală, definitorie și interogativă, a dialogului înscrisurilor prin transparență. La limită, este vorba de relația dintre o imagine convențională și « decodificarea » ei în cartușul planșei — sau în titlul desenului, chiar în semnătura autorului. Limita paginii se manifestă, în cazurile fericite, ca *dublă răsfrîngere a foii*, construind o limită interioară ecuației de semne, astfel încît desenul să fie un *studiu al dinamicii semnelor* în spațiul dintre două direcții paralele, cea a definiției și cea a interogației. Mai precis, fenomenologia comunicării vizuale este direct abordată în desenul contemporan întrucît se construiește această pliere a spațiului alb — unul și același, stabil — pentru a avea două fețe: aversul și reversul semnelor, un același fapt văzut din două unghiuri diferite, de niște interlocutori socratici.

6. O ultimă precizare. Plusul de eficiență euristică a conceptului de « semn-vizual » față de cel al « formei plastice » se verifică prin limita pusă de acesta iluzionismului substanțializator. În mod explicit, semnul vizualizează, fără a se suprapune unui « obiect » real, și trăiește din această dialectică interioară comunicării reflexive, care palpează oscilația continuă a semnului « în genere » de la concept la realitate, între artificiu și natură. Semnele se dispersează în real și se aleg de acesta ca zonă concentrată, urmărind un suflu vital pe traseele privirii cercetătoare ce străbate, în cel mai propriu sens, « obiectele ». « A face vizibil » nu înseamnă « atribuire de chip » și are o altă anvergură față de « a indica »: o putere activă, de lărgire a limitelor, fără negarea lor. Semnul fix, stabil, este o formă plastică, o ideală cunoaștere prin identificare existențială — fapt ce nu rezolvă indiferența ontică a desenului, ci doar creează iluzii desenatorului. Văzul caută printre aspecte, fără a se putea opri la o formă.

https://biblioteca-digitala.ro

arena

andrei roman

Dovedind un apetit special pentru parabolă, speculație și detașare ironică în tratarea unor situații 'clasice' ale existenței, Szilagyi Zoltán ne introduce și în cel mai recent film al său *Arena* în atmosfera unui joc. Dar jocul pentru grafician, totodată scenarist și regizor, este un complex de împrejurări în care imaginarul și realitatea se confruntă permanent dezvăluind pe rînd limitele oricărei închipuiri dornice de a impune realității convențiile și rigorile propriei conștiințe. Spectacolul crud în aparențele sale ce are loc în arenă, nu rămîne în esența lui decît o degradare, nu de puține ori ridicolă, a unui mit adus parcă forțat *in medias res*. Și totuși, în ciuda evidențelor, mecanismul acestei aduceri pe pămînt a monștrilor sacri nu poate fi curmat. Alcătuit ca o transmisie în direct de televiziune, înfruntarea omului cu balaurul înspăimîntător, dar totodată supus și acesta sistemului ordonator al convențiilor cotidiene, dotat cu număr de inventar și avînd o înfățișare uzată, dovedește că nevoia de iluzii a individului, deși se mulțumește de fapt cu puțin, dorește ample desfășurări de forță și o asistență care să valideze rezultatul întrecerii, chiar dacă acesta este previzibil sau chiar decis cu mult înainte.

Transmisia în direct implică acel neprevăzut, care aici este violent demascator, prin care amănuntele înscenării nu mai pot fi ascunse — plictisul monstrului care-și face datoria fără tragere de inimă, iar în cele din urmă alegînd el însuși să părăsească arena unei înfrîngeri lipsită de glorie și parcă dictată de necesitățile jocului ce vrea să ne impună un mit nici mai nou, nici mai seducător decît cel dinainte, dar convenabil celor cărora le servește organizarea spectacolului și mai ales a consecințelor acestuia. 'Eroul' și vajnicul său cal de luptă, încearcă totuși toată gama senzațiilor specifice disputei, confirmînd că necunoscutul din noi, oricît am căuta să-l constrîngem la acte cunoscute sau inteligibile, își face conștiincios datoria. Dar o dată ce situația reală sau simulacrul au fost săvîrșite pînă la capăt, poate să înceapă un alt spectacol. După ce însuși spațiul imaginar contrafăcut a fost supus cu martori și aplauze, reordonarea realității se impune parcă de la sine. Pe calul de bronz sau de carton, în mijlocul decorului de paradă oricine își așează de acum înainte statura sublimă sau diformă, nu doar pentru a aminti de marea victorie asupra himerei ci pentru a se substitui cu toate atributele respective 'eroului' cu care nu numai că doresc să se asemene, dar și se identifică de acum înainte.

Desigur în rîndurile de mai sus nu am căutat să acoperim întreaga semnificație a reutilizării miturilor într-un sistem de relații alterant, nici să descriem întreaga acțiune a filmului *Arena*, ci doar să-i precizăm cîteva din momentele în care tensiunea sa dramatică este definitorie. În filmul lui Szilagyi Zoltán nu regăsim în mod deslușit structura de gen fantastic a relației dintre real și imaginar sau raportul dintre orizontul faptelor reale și orizontul visului, dar felul lor de a se întîlni fără a se distinge una de cealaltă surprinde exact traseele unui anume tip de conștiință și chiar mai mult, a unei concepții de existență. Dedicîndu-și total atenția nuanțelor, concretizate prin numeroase planuri de detaliu, autorul condensează și concentrează într-o singură imagine atitudinile morale și reacția fizică a personajelor, reușind astfel să conțină efectiv semnificațiile pe care le explicitează. Fiecare formă cucerită a imaginarului își găsește corporalitatea prin continue remotivări realizate prin însăși construcția «obiectului» de gîndit, mai curînd decît printr-o anumită contextualizare a sa. Pe un fundal vid de semne personajele își desfășoară aventura, așa precum și orizontul de valori ce ar trebui să le vehiculeze este absent. În această situație se detașează în locul valorilor absente ca punct de referință, valorile ca termen al unui dialog susținut direct cu spectatorul. De aici provenind și accentuarea atitudinii polemice față de subiectul dat. Acum fiecare element al imaginii nu mai este reprezentat printr-un semn definitoriu ci prin unul argumentativ. În căutarea propriei identități opțiunea 'eroului' se oprește asupra celei mai «glorioase» și facile identificări. Vrînd să depășească o realitate care caută să reducă realitatea umană la simpla condiție a adaptării la împrejurări, să reifice cu orice preț individul, învingătorul balaurului nu va avea decît să constate că pentru mulți dintre semenii săi imaginarul nu mai este o eliberare, ci doar o altă înfățișare a realităților. Mai mult decît realitatea în contradicțiile ei, pentru aceștia important rămîne modelul imaginar, chiar degradat și inconsistent, dar pare-se încă seducător.

Înclinația ironică pentru adevăr domină și impresionează în filmul lui Szilagyi Zoltán. El încearcă astfel să dovedească faptul că libertatea e un lucru mai complicat și mai delicat decît puterea și faptul că este mai puțin simplu să trăiești în libertate decît sub dominația modelului. Apelînd la tonalitățile neutre ale griurilor și la contrastele nespectaculoase ale albului și negrului, pe un fundal, așa cum am mai spus, gol de obiective, valori și semnificații, lăsînd personajele să se desfășoare într-o singurătate parcă subliniind vanitatea efortului depus, graficianul nu acceptă nici o formă drept definitivă, sugerînd îndoieli pretutindeni, chiar cu riscul de a lăsa într-un spectru obscur ideile sale inițiale. Coloritul contrastant în ansamblu al monstrului vine doar să ne indice încă o dată statutul său de recuzită consumabilă al acestui spectacol fără miză și al cărui risc enorm nu se află în arenă, la locul disputei, ci chiar în noi înșine. Liniile sigure, neșovăitoare ale desenului care nu necesită corectare și nici răzgîndire, modelează tenace acea suficiență și perfecțiune încarcerînd mîna și spiritul, demascate cu perseverență pe parcursul întregului film.

Arena, 1981, producție Animafilm. Scenariu, grafică, decoruri și regie: Szilagyi Zoltán. Muzica: Octav Nemescu

Două desene pentru «Arena»

https://biblioteca-digitala.ro